

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**EL LESBIANISMO EN LAS SERIES DE FICCIÓN
TELEVISIVA ESPAÑOLAS**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Beatriz González de Garay

Bajo la dirección de los doctores

Juan Carlos Alfeo Álvarez
Juan Carlos Ibáñez Fernández

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

**EL LESBIANISMO EN LAS SERIES DE
FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLAS**

TESIS DOCTORAL

“MENCIÓN DOCTOR EUROPEO”

POR

Beatriz González de Garay Domínguez

DIRECTORES:

**Dr. D. Juan Carlos Alfeo Álvarez
Dr. D. Juan Carlos Ibáñez Fernández**

2012

AGRADECIMIENTOS

A Ruth, por su paciencia, su constante apoyo, sus lecturas, relecturas, *polilecturas* y constructivos consejos, sus risueños ánimos y sobre todo su incondicional cariño.

A Juan Carlos Alfeo, mentor, padre, madre, psicólogo y *desadustador*. Pionero en este país y excelente docente al que agradezco profundamente su dedicación, su clarividencia analítica, su sentido del humor y especialmente su afecto.

A Juan Carlos Ibáñez, que me inició en el mundo académico y que ha ido poniendo los mojones metodológicos necesarios para este prolijo trabajo.

A mis abuelos, Ambrosio, Luis, Conchita y Mercedes, quien con más de noventa años tuvo la sabiduría y la neta bondad para tratar con absoluta naturalidad lo nunca debió perder tal consideración. Espero haber dado al sastre tela para cortar.

A mis padres, que siempre han tenido clara la importancia de la educación y me han proporcionado la mejor posible apoyándome siempre. A mi hermana y a toda la *primada* por foguearme a la manera vilaya.

A mis amigos, por su apoyo y ayuda, y en especial a Sara Salguero, Paula Jiménez, Atilio González, Paloma Rando, Alicia San Martín, Alicia Holgado y los amigos del Europa.

A Irene, por la tranquilidad, la alegría, el cariño, la confianza y el futuro.

Also starring...

A los compañeros de estos últimos cuatro años del CAVP I de la Universidad Complutense de Madrid.

A los profesores del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid por su exigencia, rigor y amplitud de miras, y especialmente a Concepción Cascajosa por tutorizarme el Trabajo fin de Carrera.

A la Universidad Humboldt de Berlín.

Al Archivo de Televisión Española.

Al departamento de ficción de Telecinco.

Al equipo de Hospital Central.

A Joan Sol y a Judith Aranich de TV3.

A Josep María Benet y Jornet.

A Beatriz García de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM.

ÍNDICE

EL LESBIANISMO EN LAS SERIES DE FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLAS

1. INTRODUCCIÓN	9
2. METODOLOGÍA.....	10
2.1. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	10
2.2. OBJETIVOS.....	10
2.3. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	13
2.4. HIPÓTESIS.....	15
2.5. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA MUESTRA.....	15
2.6. RETOS Y AVANCES DE LA TAREA INVESTIGADORA	22
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
3.1. MARCO TEÓRICO	25
3.1.1. ESTUDIOS CULTURALES.....	25
3.1.2. ESTUDIOS SOBRE TELEVISIÓN.....	26
3.1.2.1. EL ESTUDIO DEL PERSONAJE TELEVISIVO	29
3.1.3. ESTUDIOS DE GÉNERO	31
3.1.4. ESTUDIOS <i>QUEER</i>	35
3.1.4.1. TÉRMINO, CONCEPTO Y ANTECEDENTES	35
3.1.4.2. LA TEORÍA <i>QUEER</i>	40
3.2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA	
HOMOSEXUALIDAD Y SU ESTUDIO	46
3.2.1. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE.....	47
3.2.2. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN LA TELEVISIÓN	
EXTRANJERA	53
3.2.3. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN LA TELEVISIÓN	
ESPAÑOLA	65
3.2.3.1. GÉNEROS DE NO-FICCIÓN	66
3.2.3.2. GÉNEROS DE FICCIÓN	70
3.2.3.2.1. HOMOSEXUALIDAD MASCULINA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA	
ESPAÑOLA	70
3.2.3.2.1.1. MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD	
MASCULINA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA SERIAL ESPAÑOLA	105
3.2.3.2.2. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD FEMENINA EN LA	
TELEVISIÓN ESPAÑOLA.....	112

3.2.3.2.2.1. EL ESTUDIO DEL PERSONAJE LÉSBICO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA	112
3.2.3.2.2.2. LESBIANISMO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA	127
3.2.3.2.2.2.1. Primeras aproximaciones: Las representaciones episódicas.....	128
3.2.3.2.2.2.1.2. Más personajes, más peso. El desarrollo de las representaciones	147

4. REPRESENTACIÓN DEL LESBIANISMO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA 168

4.1. MODELO DE ANÁLISIS DEL OBJETO DE ESTUDIO 168

1. SERIE	169
1.1. DATOS GENERALES	169
1.2. CONTEXTO HISTÓRICO.....	172
1.3. TRAMAS	176
2. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE LÉSBICO.....	179
2.1. Aspecto externo.....	179
2.2. Ocupación profesional	183
2.3. Nivel socio-económico.....	183
2.4. Nivel cultural.....	184
2.5. Estado civil.....	185
2.6. Nacionalidad	185
2.7. Religión	186
2.8. Actitudes feministas radicales.....	186
2.9. Caracterización sexual	186
2.10. Entorno.....	188
2.11. Relaciones sentimentales	191
2.12. Acciones diferenciales	191

4.2. APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS AL OBJETO DE ESTUDIO..... 196

4.2.1. <i>MAR DE DUDAS</i> (TVE 1: 1995).....	196
4.2.2. <i>MÁS QUE AMIGOS</i> (Telecinco: 1997-99)	208
4.2.3. <i>SIETE VIDAS</i> (Telecinco: 1999-2006).....	220
4.2.4. <i>MONCLOA, ¿DÍGAME?</i> (Telecinco: 2001)	255
4.2.5. <i>HOSPITAL CENTRAL</i> (Telecinco: 2000-).....	263
4.2.6. <i>AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA</i> (Antena 3: 2003-06)	286
4.2.7. <i>EL PASADO ES MAÑANA</i> (Telecinco: 2005)	304
4.2.8. <i>ABUELA DE VERANO</i> (TVE 1: 2005)	316
4.2.9. <i>AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS</i> (TVE 1: 2005-).....	324
4.2.10. <i>LOS HOMBRES DE PACO</i> (Antena 3: 2005-10)	340
4.2.11. <i>MIR</i> (Telecinco: 2007-2008)	351
4.2.12. <i>CUESTIÓN DE SEXO</i> (Cuatro: 2007-09).....	360

4.2.13. <i>SIN TETAS NO HAY PARAÍSO</i> (Telecinco: 2008-09)	369
4.2.14. <i>PELOTAS</i> (TVE 1: 2009-10)	376
4.2.15. <i>HAY ALGUIEN AHÍ</i> (Cuatro: 2009-10)	383
4.2.16. <i>SEXO EN CHUECA.COM</i> (LaSiete: 2010-)	390
4.2.17. <i>LA QUE SE AVECINA</i> (Telecinco: 2007-)	403
4.2.18. <i>14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA</i> (TVE 1: 2011-)	415
4.2.19. <i>TIERRA DE LOBOS</i> (Telecinco: 2010-)	423
4.3. RESULTADOS	436
4.3.1. SERIES	436
4.3.1.1. DATOS GENERALES	436
4.3.1.2. CONTEXTO HISTÓRICO	443
4.3.2. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE LÉSBICO	448
4.3.2.1. ASPECTO EXTERNO	448
4.3.2.2. OCUPACIÓN PROFESIONAL	460
4.3.2.3. NIVEL SOCIO-ECONÓMICO	464
4.3.2.4. NIVEL CULTURAL	466
4.3.2.5. ESTADO CIVIL	468
4.3.2.6. NACIONALIDAD	471
4.3.2.7. RELIGIÓN	472
4.3.2.8. ACTITUDES FEMINISTAS RADICALES	475
4.3.2.9. CARACTERIZACIÓN SEXUAL	477
4.3.2.10. ENTORNO	491
4.3.2.11. RELACIONES SENTIMENTALES	514
4.3.2.12. ACCIONES DIFERENCIALES	517
5. CONCLUSIONES	523
6. BIBLIOGRAFÍA	536
7. ANEXOS	568

1. INTRODUCCIÓN

En un momento en el que la consideración social y legal de la homosexualidad en Occidente está cambiando, esta investigación se centra en el estudio de la representación televisiva del lesbianismo a través de las series de ficción producidas y emitidas en el Estado español.

Dado el carácter prácticamente ignoto del estudio académico del tema escogido, uno de los objetivos fundamentales de la investigación será la recopilación de datos sobre la presencia de la cuestión lésbica en la ficción televisiva española con un ánimo documental e historiográfico. A su vez y dada la especial imbricación del tema de estudio con la realidad social, se tratará de detectar las características definitorias del retrato televisivo del lesbianismo como reflejo, y también impulsor, del discurso colectivo.

El carácter hegemónico de la televisión, al menos hasta fechas muy recientes, como medio de comunicación predilecto ha provocado su poderosa influencia en los procesos de socialización. Cada vez menos circunscrito a los ámbitos médico, legal y religioso, el estudio de la homosexualidad se aproxima más a las ramas de la sociología, la psicología y la comunicación. En este contexto, la televisión se perfila como lugar idóneo en el que rastrear el discurso social y el imaginario colectivo.

Además, una vez suprimida la coerción directa en forma de leyes, tratamientos médicos o penitencias de índole religioso, el movimiento LGTBI se ha centrado principalmente en la reivindicación de la visibilidad, en pasar del espacio privado al público de forma que sea una realidad no sólo tolerada, sino también integrada. La televisión generalista como espacio público de representación contribuye de manera sustancial en ese proceso, especialmente si se tiene en cuenta la particular idiosincrasia del lesbianismo desde el punto de vista social, ya que ha sido mucho más invisible, aunque precisamente por eso, sustancialmente menos reprimido.

La presente investigación comenzará definiendo la metodología utilizada para continuar abordando el estado de la cuestión, que se compondrá a su vez de dos subapartados. En el primero, se recogerán las principales corrientes teóricas que abordan el objeto de estudio. En el segundo, se trazará una evolución histórica de la representación audiovisual de la homosexualidad como forma de contextualizar el objeto de estudio. Por eso, se prestará especial atención a la televisión española,

recogiendo y analizando todos aquellos ejemplos encontrados, tarea fundamental en la investigación por dos motivos primordiales: no se había hecho de forma sistemática hasta el momento y permite ver la evolución del discurso a través del tiempo.

En la cuarta parte de la investigación, se abordará directamente la muestra seleccionada y se aplicará el modelo de análisis elaborado. Un total de diecinueve series, más de mil horas de televisión, que permite tanto un estudio concreto de las tramas, los personajes y las series de forma individual como un análisis de las tendencias generales. Finalmente se trata de ofrecer conclusiones sobre la forma en la que la televisión española ha representado el lesbianismo y definir las claves interpretativas del fenómeno estudiado.

2. METODOLOGÍA

2.1. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de esta investigación es la representación del lesbianismo en la televisión española. Esto es, la imagen que ofrece la televisión española de las mujeres homosexuales –y, por tanto, de la propia condición de lesbiana- mediante su representación a través de los personajes de las series televisivas nacionales.

2.2. OBJETIVOS

- Conocer el estado de la cuestión en cuanto a la investigación sobre homosexualidad en televisión.
- Conocer cuál es la imagen que ofrece la ficción televisiva española del lesbianismo.
- Averiguar si dicho retrato es positivo, negativo, neutral o ambiguo y cuáles son las características que lo definen¹.

¹ Se utilizan en esta investigación los adjetivos ‘positivo’, “negativo” y “neutral” sin carga subjetiva. Simplemente, tal y como se definirá en el modelo de análisis, aluden a aquello que socialmente es valorado o criticado.

- Observar las relaciones entre el contexto social y la representación audiovisual del lesbianismo.
- Trazar una historia de la representación del lesbianismo en la ficción televisiva española encuadrándola en el marco de la representación de la homosexualidad en los medios audiovisuales.
- Comprobar cuál ha sido la evolución de la representación del lesbianismo en la ficción televisiva española y formular hipótesis acerca de las causas de los cambios.

El objetivo principal de esta investigación es conocer cuál es la imagen que ha ofrecido la televisión española del lesbianismo. Para eso, resulta imprescindible, en primer lugar, averiguar si se trata de un retrato coherente o de un conjunto de representaciones inconexas. Es decir, constatar si existen características comunes en la forma en la que se aborda la cuestión lésbica en las ficciones televisivas españolas, que nos permitiría, por tanto, hablar de un imaginario coherente del lesbianismo en la televisión española. Dichas características serán las relacionadas con las series que representen la cuestión lésbica (horario de emisión, género dramático, audiencia, etc.) así como las propias de los personajes (características socio-culturales, físicas y narrativas).

En primer lugar será necesario conocer cuál es el estado de la cuestión en la investigación sobre homosexualidad en televisión. Esto supone que se analizará el marco teórico en el que se encuadran los estudios sobre homosexualidad en los medios de comunicación (examinando las corrientes y los autores nacionales e internacionales que han abordado el tema).

En relación con el objetivo principal mencionado al principio, un segundo objetivo de este trabajo es determinar si dicho retrato del lesbianismo es positivo, negativo o neutral. Esto es, fijar cuáles son los valores subjetivos asociados a las representaciones del lesbianismo, de manera que podamos conocer si la sociedad española recibe imágenes negativas, disgregadoras o atemorizantes, o por el contrario, contempla un retrato esencialmente positivo e integrador. Otras opciones son las situadas en un punto intermedio entre las dos alternativas citadas, es decir, una suerte de representación neutral, que no incite al espectador a formarse una opinión en uno u otro sentido, o una modalidad ambigua, con aspectos positivos y negativos coexistentes.

Asimismo, trataremos de conocer cuáles son las razones que ofrece la televisión para decantarse por un modelo de representación fundamentalmente expositivo (neutro), reivindicativo (positivo), desacreditador (negativo) o ambiguo. En este sentido, también es interesante plantearse el papel que juega el contexto sociocultural en esta valoración, es decir, cómo los tópicos socio-históricos acerca de la conducta homosexual están o no presentes o influyen en su representación audiovisual, así como, al mismo tiempo, contribuyen a orientar los cambios y opiniones sociales en una u otra dirección, tal y como se ha demostrado en diversos estudios de recepción de textos audiovisuales de temática homosexual (Duncan, 1988; Walters, 1994, Wells, 1996).

En relación con esto, otro de los principales objetivos de este trabajo es analizar cómo se relacionan los cambios en la sociedad española, en lo referente a la consideración legal y cultural de la homosexualidad, con la ficción televisiva.

Otra de las finalidades de esta investigación es precisamente comprobar si ha evolucionado la forma en la que se representa el lesbianismo en la televisión española y, en el caso de que así fuera, analizar cómo lo ha hecho, qué aspectos han cambiado y cuáles no, tratando de entender la lógica de dicha evolución. Para acometer esta empresa, será necesario trazar una historia de la representación televisiva española del lesbianismo, hasta ahora inexistente. Desde una perspectiva tanto cuantitativa como cualitativa, se tratará de dibujar las líneas maestras por las que ha discurrido la representación de la homosexualidad en los medios audiovisuales incidiendo en los productos televisivos españoles que hayan abordado el lesbianismo, pero tomando como referentes lo ocurrido en otros países, la representación de la homosexualidad masculina y femenina en el cine español y la evolución de la representación de la homosexualidad masculina en la televisión española. Por tanto, se trata de constatar si ha habido un aumento de las representaciones, una disminución o si se han mantenido constantes, así como de observar si el tipo de representaciones ha cambiado o no. Si efectivamente se corrobora una transformación en las formas de abordar la homosexualidad en la ficción audiovisual, trataremos de averiguar por qué sucede y qué casos son representativos en cada tendencia.

Finalmente, se trata de analizar un producto de la cultura popular, como es la televisión, desde la perspectiva de su capacidad para reflejar o influir en los procesos identitarios y de legitimación de los grupos sociales, esto es, de escrutar sus herramientas y estrategias para comprender mejor la realidad en la que nos movemos.

2.3. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La elección del tema de estudio, la representación de la homosexualidad femenina en las series de ficción española, responde a tres motivos fundamentales: la desigualdad social de la homosexualidad (doble en el caso de las lesbianas por ser también mujeres), la importancia de la televisión en el desarrollo de procesos sociales (la visibilidad ha sido una de las grandes batallas del movimiento gay) y la todavía escasa presencia de este tipo de investigación en el ámbito académico español.

A pesar de los importantes logros en materia de derechos civiles conseguidos en España en los últimos años (matrimonio y adopción), el rechazo social, laboral/escolar y familiar sigue existiendo, como demuestra la investigación realizada por el Cogam (Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid) bajo el título *Homofobia en el sistema educativo* (Generelo y Pichardo, 2005), según la cual dos de cada tres jóvenes LGTB han sido agredidos en alguna ocasión en sus centros de estudio. Aun así, si entendemos que la estructura de poder no se presenta en una maniquea dualidad dominadores/dominados, sino que, como apuntó Antonio Gramsci con su concepto de hegemonía, es más compleja, un entorno de transmisión cultural e ideológica difuso y ramificado, la cultura popular (con la televisión como mascarón de proa) tiene un papel fundamental.

En este sentido, Alberto Mira (2005, p. 33) define como *homofobia liberal* “la actitud contemporánea según la cual se acepta lo que cada uno haga en su vida privada, pero se rechaza cualquier marca de una cultura gay”. A partir de tal razonamiento se deduce que, una vez alcanzado el fin de lo que podríamos denominar la opresión “dura” (encarcelamiento, discriminación laboral, social...), cualquier alarde que indicara una orientación sexual distinta de la heterosexual debería circunscribirse al espacio privado, a la intimidad. Por esta razón la visibilidad se convierte en el principal caballo de batalla para gays, lesbianas, transgénero, bisexuales o intersexuales (LGTBI²) en las sociedades occidentales. En este sentido, los personajes homosexuales que esta investigación tiene como objetivo localizar y catalogar serían un ejemplo de visibilidad,

² Las siglas utilizadas para abarcar el conjunto de sexualidades no heteronormativas difieren, de forma que se puede encontrar también las denominaciones LGTB, GLBT, LGTBQ (*Queer*), LGTBQQ (*Questioning*), etc.

pero ¿representan, en el caso de existir, esa cultura homosexual a la que se refiere Mira?

Por otro lado, la tan pretendidamente denostada televisión es un medio de gran influencia social “[a]unque sólo sea por el notable papel que el medio ha jugado y representa en la vida colectiva” (Palacio, 2005, p. 11). En concreto, las series de televisión de producción propia tienen una gran repercusión en la sociedad española, en especial, desde la década de los noventa, caracterizada por la hegemonía de la ficción nacional (García de Castro, 2002; Palacio, 2005). El tema analizado (la homosexualidad) no tiene una implicación formal sino cultural, lo que permite reivindicar la televisión como medio de discusión y debate, de representación y ejemplificación de temas de gran importancia para la sociedad en la que nos ubicamos, pese a la escasa relevancia que se le da en nuestro ámbito cultural y académico a la denominada *cultura popular*, de la que el medio forma parte, y al descrédito que subyace en el concepto de *telebasura*, que se aplica a algunos de sus contenidos.

Como han señalado autores como Stuart Hall o Paul DuGay (DuGay et al., 1997), la identidad es un producto complejo que está relacionado intrínsecamente en las sociedades desarrolladas con la representación, el consumo, la regulación y la producción. Por su parte, McQuail (2000, p. 110) asegura que, “[c]uestiones referidas a las definiciones sexuales, la identidad cultural, la desigualdad, el racismo, los daños medioambientales, el hambre y el caos social son ejemplos de problemas de creciente importancia y urgencia en los que los *media* están profundamente implicados”. Por tanto, la televisión parece una plataforma idónea para analizar la representación identitaria de la homosexualidad femenina.

La vertiente de los Estudios Culturales ha puesto de manifiesto la importancia de cuestiones como la raza, el sexo, la clase social o la orientación sexual en la forma de producir y ver los medios. El acceso a la visibilidad es una batalla en el ámbito de lo simbólico que, sin embargo, tiene repercusiones muy reales, que afecta a los individuos y a la sociedad en su conjunto. Además, estudiar relaciones lésbicas es doblemente interesante ya que estas han sido relegadas a un segundo plano dentro de la ya de por sí postergada representación de la homosexualidad.

2.4. HIPÓTESIS

Tomando como referencia las conclusiones de las investigaciones sobre homosexualidad en la cinematografía española (Alfeo, 1997; Pelayo, 2009), se formulan las siguientes hipótesis:

1. La ficción televisiva española ofrece un retrato reconocible del lesbianismo, por lo que se pueden observar constantes de representación en el tratamiento de la cuestión lésbica.
 - 1.1. Las constantes discursivas se manifiestan en la existencia de modos de representación coherentes y análogos a los hallados en el estudio del personaje homosexual protagonista en la cinematografía española.
 - 1.2. Existe una tipología del personaje lésbico en televisión que se manifiesta en la utilización de estereotipos.
2. La ficción televisiva española ofrece una imagen esencialmente integrada del lesbianismo.
3. La ficción televisiva española tiene en gran medida una vocación pedagógica con respecto al lesbianismo y ofrece argumentos que pueden inducir a la aceptación de esta cuestión.

2.5. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA MUESTRA

Con el objetivo de obtener una muestra representativa para el posterior análisis, se han aplicado los siguientes criterios de selección:

- Las series han de ser de producción exclusivamente española y emitidas por canales de televisión de ámbito nacional.
- Los personajes han de ser protagonistas o coprotagonistas presentados en el discurso como femeninos y homosexuales de forma constante y explícita.
- El rasgo lésbico de los personajes ha de ser estable.

- Temporalmente se abarca hasta el año 2011 pudiendo, no obstante, seguir durante 2012 la evolución de las series puestas en antena con anterioridad.

Para delimitar los conceptos expuestos en los criterios de selección de la muestra, se han tomado en consideración las siguientes definiciones:

- Protagonistas o coprotagonistas: los personajes fijos, al contrario que los episódicos, recorren la ficción serial durante la totalidad o casi la totalidad de una o varias temporadas y sobre ellos recae gran parte del peso argumental de la serie. Tienen, por tanto, mayor impacto en la recepción. Son también aquellos cuyos rasgos y situaciones personales más se desarrollan y, por tanto, sobre los que cabe hacer un estudio más profundo y fundamentado.
- Femeninos: a pesar de las limitaciones, contradicciones e incluso connotaciones que puede tener este concepto y que se estudiarán en la parte dedicada a la Teoría *Queer*, se toma aquí el término por su capacidad de distinción y definición imprescindibles para una delimitación. Por eso, se entiende personaje femenino como aquel que posee las características físicas propias del sexo femenino y que además se considera mujer.
- Homosexuales: intentando desprenderse de las connotaciones históricas y actuales del término que más adelante serán abordadas y como parte del intento por delimitar y categorizar el objeto de estudio se utiliza el término homosexual en su sentido más etimológico. Así y según Soriano Rubio (1999, p. 19) podemos decir que “la homosexualidad, al igual que la heterosexualidad o la bisexualidad, son alternativas o tipos de orientación del deseo sexual. Como tales, hacen referencia al tipo de estímulos hacia los que la persona se siente atraída sexualmente, hacia los que dirigirá su deseo sexual y con los que con toda probabilidad tendrá o deseará tener sus conductas sexuales. Cuando esos estímulos son personas hablamos de orientación homosexual, heterosexual o bisexual.” Por tanto, en la “[o]rientación homosexual: Se siente atracción por personas del mismo sexo” (Soriano Rubio, 1999, p. 19).

La imposibilidad de acceder a los pensamientos de los personajes si la propia ficción no los explicita hace tomar únicamente como homosexuales, esto es, como personajes que sientan deseo sexual por personas del mismo sexo, a aquellos que así lo hayan manifestado durante el transcurso de la serie. Sin embargo, para la

selección de la muestra sólo se incluirán aquellos en los que este deseo se mantenga en el posterior desarrollo de la serie. Es decir, no se tendrá en cuenta para la muestra la aparición episódica del rasgo porque se trata de conductas incidentales, que se producen en uno o pocos capítulos, y que cabe pensar que tienen menor peso en la configuración del imaginario social del lesbianismo, aunque sí son relevantes desde el punto de vista del discurso y serán analizadas en otros apartados. Por tanto, el rasgo de la orientación homosexual del personaje ha de actualizarse de forma recurrente y explícita, bien a través de sus acciones o de su autodenominación, para formar parte de la muestra.

Dentro de los personajes que han mostrado su orientación homosexual en la ficción audiovisual española, se ha optado por abordar en la investigación el estudio de aquellos que, con las consideraciones comentadas con anterioridad, son mujeres. Las lesbianas han sido un grupo social doblemente discriminado históricamente, tanto por la sociedad heteronormativa como por la preeminencia del homosexual varón como representante del colectivo ante la sociedad. Aunque han compartido ostracismo social y plataforma reivindicativa con los varones homosexuales, su desarrollo y sus características definitorias como grupo social distan mucho de las de estos. Así por ejemplo, el grado y dureza de represión de gestos afectivos así como la propia coerción del colectivo ha sido mucho mayor en los hombres, pero ello ha favorecido en cambio que las mujeres hayan tenido históricamente mucha menor visibilidad social³.

Si el delito de “escándalo público” es el que se utiliza con mayor frecuencia para reprimir a los gays, las lesbianas (las mujeres), expatriadas de “lo público”, son objeto de una represión menos codificada y se erigen como el paradigma de ese conjunto de “seres silentes e inexistentes” que la dictadura había erradicado del espacio social. Como en otros lugares, pero de manera aún más patente, no sólo no se han oído sus voces, sino que además (a diferencia de lo acontecido con los gays), tampoco ha sido especialmente necesario que fuesen habladas, señaladas e identificadas por los discursos dominantes.

(Buxán, 1997, pp. 193-194)

³ “Una sola mujer aparece como encarcelada por su condición de homosexual peligrosa durante los años que estuvo vigente la Ley de Peligrosidad Social en la *Memoria* de Instituciones Penitenciarias correspondiente a 1978. Es la única referencia oficial a una lesbiana condenada a prisión por su orientación sexual entre 1971 y 1978.” (Arnaute, 2003, p. 209).

- Series: se entiende por serie el modelo de ficción episódica de relatos que suele contener un número de personajes fijos relacionados por unas tramas (Palacio, 2005a). No se incluye en la muestra otros formatos como las denominadas *tv-movies* o las miniseries, ficciones televisivas compuestas por un número reducido de episodios previamente estipulados (Montgomery, 1997), por su evidente carácter incidental.

El papel de la identidad de personas ejemplificada a través de la rutina de la vida diaria es una de las características más usuales en la ficción audiovisual. Especialmente es en el medio televisivo, a través de las series, donde se observa más detenidamente la construcción social de la realidad. El carácter seriado que ofrece la televisión permite conocer con mayor exactitud los problemas a los que se enfrentan los personajes en su vida cotidiana.

(Gómez Alonso & Jiménez Morales, 2008, p. 515)

- Producidas y emitidas en España: se ha limitado el estudio de la representación homosexual femenina al ámbito estatal para definir, por un lado, un objeto de estudio coherente y ajustado a las dimensiones de la investigación que aquí se emprende y, por otro, por la especificidad de los ámbitos culturales, en este caso el español, en cuanto a la representación, interpretación y evolución histórica de prácticas relacionadas con la homosexualidad. Será fundamental, por tanto, enmarcar el estudio en el contexto socio-cultural español y, aunque los productos extranjeros puedan servir en muchas ocasiones como referencia o influencia en los nacionales, los patrones culturales que muestran no permiten una transposición directa. Dado que se trata de seleccionar una muestra representativa de las series emitidas para analizar cómo se representa el lesbianismo en la ficción serial española, no se incluirán las series emitidas por canales autonómicos o locales, ya que sólo se pueden ver en un área del territorio español. No obstante, dichas series también han sido localizadas y catalogadas y serán incluidas en este trabajo.

Existe igualmente el deseo de contribuir con esta investigación a aumentar el conocimiento sobre el patrimonio audiovisual español y el campo de investigación académica nacional, en el que el tema del estudio no ha sido nunca abordado de forma directa.

Teniendo en cuenta los criterios de selección expuestos, la muestra quedaría compuesta por las siguientes series (en orden cronológico según año de incorporación del personaje lésbico) y personajes:

SERIES QUE COMPONEN LA MUESTRA:

1. *Mar de dudas* (TVE 1: 1995)
2. *Más que amigos* (Telecinco: 1997-99)
3. *Siete vidas* (Telecinco: 1999-2006)
4. *Moncloa, ¿dígame?* (Telecinco: 2001)
5. *Hospital Central* (Telecinco: 2000-)
6. *Aquí no hay quien viva* (Antena 3: 2003-06)
7. *El pasado es mañana* (Telecinco: 2005)
8. *Abuela de verano* (TVE 1: 2005)
9. *Amar en tiempos revueltos* (TVE 1: 2005-)
10. *Los hombres de Paco* (Antena 3: 2005-10)
11. *MIR* (Telecinco: 2007-2008)
12. *Cuestión de sexo* (Cuatro: 2007-09)
13. *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco: 2008-09)
14. *Pelotas* (TVE 1: 2009-10)
15. *Hay alguien ahí* (Cuatro: 2009-10)
16. *Sexo en Chueca.com* (LaSiete: 2010-)
17. *La que se avecina* (Telecinco: 2007-)
18. *14 de abril. La República* (TVE 1: 2011-)
19. *Tierra de Lobos* (Telecinco: 2010-)

PERSONAJES QUE COMPONEN LA MUESTRA:

	PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE
1.	Olga	<i>Mar de dudas</i> (MDD)	1995
2.	Bea	<i>Más que amigos</i> (MQA)	1997-99
3.	Diana	<i>Siete vidas</i> (7V)	2000-06
4.	Laura	<i>Moncloa, ¿dígame?</i> (MD)	2001

	PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE
5.	Maca	<i>Hospital Central</i> (HC)	2004-11
6.	Esther	<i>Hospital Central</i> (HC)	2000-11
7.	Vero	<i>Hospital Central</i> (HC)	2007-09
8.	Bea	<i>Aquí no hay quien viva</i> (ANHQV)	2004-06
9.	Ana	<i>Aquí no hay quien viva</i> (ANHQV)	2005-06
10.	Marga	<i>El pasado es mañana</i> (EPEM)	2005
11.	Aurora	<i>El pasado es mañana</i> (EPEM)	2005
12.	Beatriz	<i>Amar en tiempos revueltos</i> (AETR)	2005-06
13.	Matilde	<i>Amar en tiempos revueltos</i> (AETR)	2006
14.	Ana	<i>Amar en tiempos revueltos</i> (AETR)	2008-10
15.	Teresa	<i>Amar en tiempos revueltos</i> (AETR)	2008-10
16.	M ^a Antonia	<i>Abuela de verano</i> (AV)	2005
17.	Dora	<i>Abuela de verano</i> (AV)	2005
18.	Pepa	<i>Los hombres de Paco</i> (LHDP)	2008-10
19.	Silvia	<i>Los hombres de Paco</i> (LHDP)	2005-10
20.	Lea	<i>MIR</i> (MIR)	2008
21.	Sofía	<i>Cuestión de sexo</i> (CDS)	2007-09
22.	Daniela	<i>Sin tetas no hay paraíso</i> (STNHP)	2009
23.	Nieves	<i>Pelotas</i> (P)	2009-10
24.	Amanda	<i>Hay alguien ahí</i> (HAA)	2009-10
25.	Nieves	<i>Hay alguien ahí</i> (HAA)	2009-10
26.	Claudia	<i>Sexo en Chueca.com</i> (SC)	2010-
27.	Bea	<i>Sexo en Chueca.com</i> (SC)	2010-
28.	Araceli	<i>La que se avecina</i> (LQSA)	2007-
29.	Reyes	<i>La que se avecina</i> (LQSA)	2011
30.	Encarna	<i>14 de abril. La República</i> (LR)	2011-
31.	Amparo	<i>14 de abril. La República</i> (LR)	2011-
32.	Isabel	<i>Tierra de Lobos</i> (TDL)	2010-
33.	Cristina	<i>Tierra de Lobos</i> (TDL)	2010-

Fuera de la muestra, aunque no fuera de la investigación, quedan otras series que no cumplen los criterios de selección como las que a continuación enumeramos:

- **Las series han de ser de producción exclusivamente española y emitidas por canales de televisión de ámbito nacional.** Series autonómicas como *Nissaga de poder* (TV3: 1996-98), *Laberint d'ombres* (TV3: 1998-00), *Hasiberriak* (ETB 1: 2000-02) o *Infidels* (TV3: 2009-11) quedan fuera de la muestra por este motivo. Por otro lado, la decisión de abarcar únicamente las series y no otros formatos como los telefilmes o las miniseries descarta productos como *El caso Wanninkhof* (TVE 1: 2008) o *Farmacia de guardia. La última guardia* (Antena 3: 2010). Por último, al considerar que la televisión e Internet son medios distintos y optar por estudiar el primero, se ha descartado la inclusión de *webseries* como *Chica busca chica* (2007), *Apples* (2007), *Gocca, una historia real* (2007) o la primera versión de *Sexo en Chueca* (2009).
- **Los personajes han de ser protagonistas o coprotagonistas y presentados en el discurso como femeninos y homosexuales de forma constante y explícita.** No se incluyen, por tanto, series que contaron con personajes no recurrentes, secundarios o episódicos, como *Las aventuras de Pepe Carvalho* (TVE 1: 1986), *Médico de familia* (Telecinco: 1995-99), *Compañeros* (Antena 3: 1998-02), *Un paso adelante* (Antena 3: 2002-05), *Amistades peligrosas* (Cuatro: 2006), *700 euros* (Antena 3: 2008), *Lalola* (Antena 3: 2008), *Cazadores de hombres* (Antena 3: 2009), etc. Tampoco tienen cabida las representaciones elididas del lesbianismo, es decir, aquellas que apuntan a una posible orientación homosexual del personaje, pero esta no se presenta en el discurso de forma explícita. Tal es el caso de *Los jinetes del alba* (TVE 1: 1991).
- **El rasgo lésbico de los personajes ha de ser estable.** Por este motivo se ha decidido no incluir en la muestra series como *El Súper. Historias de todos los días* (Telecinco: 1996-99), *Al salir de clase* (Telecinco: 1997-02) o *Física o química* (Antena 3: 2008-11), que contaron con personajes en los que el rasgo de la homosexualidad se presentó de forma incidental, es decir, no se le dio continuidad y, por tanto, el personaje no era considerado como homosexual. También se incluye aquí el caso de *Ángel o demonio* (Telecinco: 2011), que sugiere la bisexualidad de algunos de los personajes, los demonios, pero sin darle continuidad ni definir el rasgo.
- **Temporalmente se abarca hasta el año 2011 pudiendo, no obstante, seguir durante 2012 la evolución de las series puestas en antena con anterioridad.**

2.6. RETOS Y AVANCES DE LA TAREA INVESTIGADORA

Manuel Palacio, cuyo trabajo como investigador ha priorizado el campo de la televisión en España (2003; 2005), describía de esta manera las causas por las que considera que los Estudios Culturales no han penetrado en la comunidad académica audiovisual española:

En primer lugar, el poco interés analítico –la falta de legitimación universitaria, podría decirse- que suscita en España la cultura popular ha restado capacidad de penetración a los estudios culturales; dicho de otra manera, en un país en el que no existe ninguna tradición de estudios televisivos y en el que se carece de una historia del cine popular español, la semilla de los culturalistas tiene poca tierra fértil en la que germinar” [...]

“Y como segunda causa: los estudios de género, las problemáticas que suscita la representación de las minorías o los procesos identitarios establecidos a partir de las imágenes en movimiento ocupan como temas de investigación o docencia una posición marginal en el panorama intelectual del país.”

(Palacio, 2007, p. 70)

Aplicando estas afirmaciones al tema de estudio de este análisis y como consecuencia de la propia experiencia investigadora, se puede señalar que el estudio del personaje homosexual femenino se enfrenta a las siguientes dificultades:

1. La escasa legitimación universitaria que tienen en España los estudios culturales y la marginalidad de los estudios sobre minorías.
2. Como consecuencia de la anterior, el limitado corpus de estudios televisivos y, de forma más concreta, la exigua investigación sobre homosexualidad en los medios de comunicación españoles y la hegemonía dentro de estos del cine y la homosexualidad masculina como objetos de estudio.

Hay también resistencia dentro de la comunidad investigadora a dedicarse a los estudios lesbianos, estamos a años luz de otros países como EEUU, por el temor que existe a que se identifique al investigador/a del tema con la opción sexual que representa en su trabajo y por tratarse de una producción más bien escasa que genera dudas en cuanto a su seriedad o legitimidad académica a la hora de acometer dichos estudios.

(Simonis, 2007, p. 130).

3. A la escasez de fuentes secundarias que acabamos de comentar, se le une la dificultad de acceso a las fuentes primarias, es decir, a los propios productos televisivos. No existe en nuestro país un órgano encargado de la conservación y difusión del patrimonio televisivo, entre otras razones, porque no ha sido considerado un bien cultural. En consecuencia, la gestión de los programas y series emitidas en televisión queda confinada a las cadenas y productoras. En el caso de la televisión pública, conviene destacar también el “difícil acceso al archivo de RTVE, que presupone diversas dificultades para las tareas de estudio” (Gómez Alonso, 2004, p. 5). En el caso de las cadenas privadas, dado que sus intereses son comerciales, se corre el riesgo de que los estudios sobre televisión queden circunscritos a lo que el mercado considera relevante.
4. Los trabajos más habituales sobre televisión se centran en productos (en este caso, series) específicos (França, 2001; Montero, 2004) no en la totalidad de la emisión, que por la propia naturaleza del medio (efímero y continuo) resulta complicado englobar. Esta investigación ha procurado, no obstante, ofrecer una visión panorámica y abarcar la emisión real de la televisión en su conjunto.

Estas dificultades, la mayoría compartidas por los estudiosos de la televisión en España en general, no hacen sino recalcar la importancia de las investigaciones sobre la cultura popular y sobre la creación de una conciencia del patrimonio cultural popular español.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La homosexualidad ha sido objeto de estudio en diversas disciplinas en prácticamente todos los períodos históricos y las culturas. Los discursos generados han variado ostensiblemente y, con ellos, el grado de aceptación o rechazo social de la homosexualidad. En este apartado abordaremos específicamente aquellos discursos sobre la homosexualidad, y particularmente el lesbianismo, en los medios de comunicación, y de forma especial, en la televisión.

La investigación sobre la representación televisiva de la homosexualidad femenina tiene como principales referencias dos ámbitos de estudio. Por un lado, la interpretación social e histórica de la homosexualidad y, por otro, el estudio de la ficción televisiva.

En relación al primer punto, tomaremos los Estudios Culturales como corriente de investigación marco en la que encuadrar el presente trabajo moviéndonos posteriormente hacia el estudio concreto de las líneas de investigación académica que abordan de forma específica el estudio de la homosexualidad, los Estudios *Queer*.

En relación al segundo punto, aclararemos en primera instancia algunas cuestiones clave sobre el estudio y definición del personaje televisivo y luego trazaremos una historia del estudio de la representación de la homosexualidad en los medios audiovisuales tomando Estados Unidos y Europa como claras influencias hasta llegar al caso concreto de España. La inexistencia de volúmenes específicos sobre la representación de la homosexualidad femenina en la televisión española evidencia que el estado de la cuestión, en lo referente al tema del estudio, está aún en una fase inicial. No obstante, algunos artículos y capítulos de libros (Carmona, 2007; Crespo, 2005; Siles, 2004, Fernández Rasines, 2002, Galán Fajardo, 2007, Mira, 2008, Montero, 2006, Ness, 2002, Parra, 2006, Platero, 2008, Rodríguez González, 2007, Sebastián, 2006, Sotorrio, 2008, Vilches, 2006...) servirán como referencia específicas.

3.1. MARCO TEÓRICO

3.1.1. ESTUDIOS CULTURALES

Los Estudios Culturales son una corriente de investigación interdisciplinaria (sociología, teoría del cine, antropología...) que estudia los significados de las prácticas cotidianas en las sociedades actuales. Esta línea de interpretación surgida en el Centre of Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Universidad de Birmingham (Gran Bretaña) durante los años sesenta analiza la relación entre cultura y poder desarrollando (en especial recuperan los trabajos de Walter Benjamin) y discutiendo el trabajo de la Escuela de Frankfurt. A través del concepto de *hegemonía*, introducido por Antonio Gramsci, se modificaba la visión marxista de la ideología dominante permitiendo analizar el texto en función de las posibles lecturas influidas por las características socioculturales (género, raza, clase social, orientación sexual...) del receptor. También destaca, en lo concerniente al tema de estudio aquí abordado, la influencia de Raymond Williams, que introduce la visión de la cultura como experiencia vivida, como cotidianidad, no como las grandes obras del arte y del pensamiento (Escuela de Frankfurt), sino como cultura popular.

Mientras que el estructuralismo (Barthes, Althusser, Foucault...) estudia el texto, los Estudios Culturales, a través del trabajo de autores como Stuart Hall, se preocupan también por el contexto y, por ende, por las diferentes lecturas que de un mismo texto se pueden hacer (Encoding/Decoding), dejando atrás la permeabilidad *hipodérmica* que las teorías de la comunicación atribuían hasta entonces al espectador. Esto ha dado lugar a que muchas de sus investigaciones se centren en la audiencia, es decir, en la recepción del producto. Otros miembros destacados del CCCS son David Morley, Charlotte Brunsdon o Richard Hoggart.

Los medios de comunicación no pueden imprimir sus significados y mensajes en nosotros como si fuéramos una *tabula rasa* mentalmente. Pero tienen un poder integrador, clarificador y legitimador para dar forma y definir la realidad política, especialmente en aquellas situaciones que son desconocidas, problemáticas o amenazantes...

(Hall, 1993 [1974], p. 72)

A partir de los años ochenta, los Estudios Culturales se internacionalizan. Sin embargo, tienen “escasa presencia, de momento, en el mundo académico español” (Fecé, 2004, p. 249). No obstante, este trabajo pretende, en su desarrollo, seguir la línea iniciada por los Estudios Culturales, esto es, ubicarse en la undécima área de investigación en televisión según la catalogación de Casetti y di Chio (1999): el estudio cultural de la televisión. En primer lugar, porque analiza un medio que forma parte de la cultura popular y la cotidianeidad de los receptores como es la televisión. En segundo, porque el tema está obviamente relacionado con las características socioculturales tanto de los personajes como de los receptores, rasgos cuya importancia ha sido puesta de manifiesto por los Estudios Culturales. Por último, porque la metodología utilizada partirá del texto (las series de televisión españolas que cuentan con personajes femeninos homosexuales) para ir al contexto político, social y cultural en el que se encuadra el objeto de estudio.

3.1.2. ESTUDIOS SOBRE TELEVISIÓN

Desde la implantación de la televisión, los teóricos han tratado de definir “lo específico televisivo” (término acuñado por Jules Gritti). Renato May (citado en Cebrián: 1978) señalaba los siguientes aspectos en lo referente al lenguaje televisivo: en la televisión es la comunidad la que se dirige al individuo, su emisión está vinculada a la realidad temporal, su imagen es inmediata, evidente y elocuente. Otros autores han recalcado las diferencias tecnológicas, socio-políticas, perceptivas, etc. entre cine y televisión. Por su parte, Requena (1999) y Sánchez Navarro (2006) destacan también como aspectos clave del lenguaje televisivo la fragmentación, la combinación heterogénea de géneros y la falta de clausura. Es precisamente la mayor dilatación temporal lo que permite, en el caso aquí analizado, plantear más tipos y número de situaciones y desarrollar de forma más profusa a los personajes. Esta característica confiere a los personajes una gran apariencia de realidad. Tal y como argumentaría Ien Ang en su análisis sobre el serial *Dallas*, los espectadores interpretan a los personajes como reales, como “personas que existen independientemente de las situaciones narrativas mostradas en la serie” (Ang, 1985, p. 30). En esta línea, Fiske (1997, pp. 149-150) asegura que la ficción televisiva descansa en gran medida en los personajes y que los espectadores establecen con ellos relaciones más sólidas porque, a diferencia de

otros productos culturales, en la televisión los personajes tienen un futuro. Es decir, la propia naturaleza fragmentada del medio establece que los personajes fijos de las series “vuelven” en el siguiente episodio.

Cualquier relato es una forma de interpretar y a la vez elaborar la realidad, una necesaria selección que permite al ser humano lidiar con sus miedos y deseos y, en definitiva, hablar sobre sí mismo y aquello que lo rodea. La ficción serial como relato que es, ofrece una determinada visión del mundo y de las personas que lo pueblan. “[E]n la televisión no existe nada que pueda definirse como ‘un texto inocente’, ningún programa que no merezca ser objeto de cuidadosa atención, ningún programa que pueda pretender que solo ofrece ‘entretenimiento’ y que no transmite ningún mensaje sobre la sociedad”, afirma David Morley (1996, pp. 120-121).

El poder de los medios de comunicación de masas ha sido tradicionalmente uno de los temas más estudiados y debatidos dentro de las teorías de la comunicación. Si el funcionalismo y la Escuela de Frankfurt atribuían un poder sobre la audiencia casi ilimitado a los medios, los Estudios Culturales pondrían de manifiesto la capacidad del espectador para hacer diferentes lecturas de lo difundido por los medios. Intentando no sobrevalorar ni el poder de los medios ni el poder de resistencia del público, lo que sí parece indiscutible es que la televisión, y en general los medios de comunicación de masas, forman parte de la vida cotidiana de la gran mayoría de los habitantes del mundo occidental y articulan a través de los contenidos que distribuyen una serie de procesos sociales cuyo análisis es especialmente interesante.

Es posible que los peces gordos de Telecinco no se hayan enterado. Pero Macarena, *Maca*, Fernández, pediatra de *Hospital Central*, la teleserie decana de la casa, es un icono para ciertas chicas españolas. Maca es guapa. Competente. Carismática. Y lesbiana. Rocío Fernández no se pierde un capítulo. No los mira en la tele de su casa, donde vive con sus padres. Prefiere verlos sola. Por eso se los baja de Internet. Fue en cualquier parte, con el portátil acunado en el regazo, donde la adolescente Rocío visualizó cómo quería ser de mayor.

"Gracias a la historia de amor entre Maca y Esther vi que es posible amar a otras mujeres, casarse, ser madre con otra, tener éxito y respeto social. Que esto es natural y bonito, que no eres un bicho raro ni tienes que sufrir por ello. Maca me ayudó a salir de mi propio armario, el de mi familia y el del mundo".

(Sánchez Mellado, 2009)

En este sentido y sobre el fragmento extraído del reportaje *La generación sin armario* publicado en el periódico El País y reproducido arriba, cabe preguntarse acerca de la importancia de los referentes en la sociedad, de las características que se les da a estos personajes (“Maca es guapa. Competente. Carismática. Y lesbiana”), por qué y, sobre todo, qué consecuencias tiene; también cabe preguntarse acerca de la influencia que tiene el medio en el proceso de identificación de la audiencia, acerca del contexto y la forma de consumo de los productos (“No los mira en la tele de su casa, donde vive con sus padres. Prefiere verlos sola. Por eso se los baja de Internet”) y su razón de ser, etc.

Como argumenta John Fiske (1997), en la línea iniciada por Gramsci, en las sociedades democráticas industrializadas el cambio social casi nunca se da mediante revoluciones sino que es el resultado de una constante tensión entre aquellos que poseen la fuerza social y los grupos subordinados. En este contexto, la televisión intenta siempre llegar al mayor número de personas por la propia naturaleza del negocio (los canales en abierto cobran más a los anunciantes si tienen más espectadores (también cobran en función del target comercial de esa audiencia) y la cadenas de pago se financian por el número de suscriptores). Por eso, la televisión incorpora las diferentes reivindicaciones sociales para mezclarlas con su propio convencionalismo de manera que acomoda movimientos potencialmente radicales a su estructura de poder. El autor cita como ejemplo el caso de *Los Ángeles de Charlie* (*Charlie’s Angels*, ABC: 1976-81), por un lado esta serie incorpora a mujeres en papeles tradicionalmente reservados para los hombres, pero, por otro, los personajes están supeditados constantemente a su atractivo físico.

En la misma línea de argumentación se sitúa años antes Michèle Mattelart (1982, pp. 96-97) cuando asegura que “a medida que un movimiento de contestación del orden social adquiere peso y pasa a ser amenazador para el sistema, la industria de las series de televisión, tanto en su dialéctica como en la realidad social, introduce representantes de dicho grupo en unos papeles que participan directamente en la defensa y en la regulación del orden”. Aunque la autora ejemplifique esta afirmación con los grupos sociales de las mujeres (como Fiske, cita el caso de *Los Ángeles de Charlie*) y los afroamericanos, su argumento se puede trasladar al caso los homosexuales.

Fiske (1997, p. 147) asegura también que la narrativa televisiva en general, y la de las series en particular, produce textos mucho más abiertos que las novelas o las películas. En consecuencia, la relación que se establece entre sociedad y representación

audiovisual es mucho más interactiva y recíproca que la de otros productos culturales y, por tanto, un campo apropiado para el estudio de cuestiones sociales. En el mismo sentido, Walkerdine (1998, p. 176) apuntaba que “si la ficción puede funcionar dentro de la realidad, entonces la misma ficción puede tener influencias reales.”

En concreto, las series de televisión tienen un papel destacado en la transmisión de modelos, según apunta María Elisa França (2001, pp. 90-92), por las siguientes razones: la inmediatez y la versatilidad de su lenguaje narrativo, y la relación dialógica entre público y creadores. En esta línea y en el contexto español, autores como Palacio (2005) o García de Castro (2002) han resaltado la importancia social de la televisión.

En cuanto a la cuestión apuntada por Fiske sobre la “negociación” entre los medios de comunicación y los movimientos sociales, los autores españoles han señalado que los *media* son “referentes para la construcción de identidades, para la formación de nuestras mentalidades, a menudo llenas de prejuicios y estereotipos” (Alba, 1997, p. 33) o que la televisión “es el fenómeno social más importante de nuestro siglo porque es el fenómeno con más capacidad de conformar actitudes, valores y hasta sentimientos” (Aranguren, 1997, p. 61). En esta línea, Víctor Sampedro Blanco (2008, p. 40) ha afirmado que “[e]n la actualidad los verdaderos gestores de las identidades públicas son los medios de comunicación. Ellos determinan, en gran medida, quiénes son representados y con qué marcas de identidad.” Por tales motivos, un estudio de la cuestión analizada en un medio como el televisivo se convierte en especialmente relevante.

3.1.2.1. EL ESTUDIO DEL PERSONAJE TELEVISIVO

“Que los personajes no son en realidad nada más que ‘gente’ apresada de algún modo entre las tapas de los libros o por los actores en el escenario y en la pantalla parece un axioma sobreentendido”, afirma Seymour Chatman (1990, p. 116). No obstante, prosigue, los diferentes autores y corrientes históricas de la narrativa han definido el personaje de forma distinta. El formalismo y el estructuralismo, en la línea de lo planteado por Aristóteles, defienden que el personaje sólo es un producto de la trama y, por tanto, actúa como participante de la historia sin tener características psicológicas. En definitiva, defienden que los personajes no “son” sino que “hacen” en una narración concreta.

Todorov, dentro de la corriente estructuralista, amplía el concepto de personaje distinguiendo dos tipos de narraciones: las centradas en la trama o apsiológicas y las focalizadas en el personaje o psicológicas. Podemos encontrarnos consecuentemente con relatos audiovisuales en los que la trama domina la narración y ficciones en las que predomina la descripción de personajes. En las series, entendidas como el modelo de ficción episódica de relatos que suele contener un número de personajes fijos relacionados por unas tramas (Palacio, 2005a), la dimensión psicológica de los personajes es fundamental en la mayoría de los casos por sus propias características definitorias. Es decir, la amplia extensión del formato así como el hecho de que los personajes sean los que dan continuidad a la serie hacen que habitualmente se opte por caracterizarlos psicológicamente. Para estudiar dicha caracterización Chatman utiliza los llamados “rasgos” y recurre a J. P. Guilford en *Personality* (1959) para definirlos: “Cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro”.

Expuesto lo anterior y teniendo en cuenta que el objeto de estudio se basa en la definición de una de las características de calificación psicológica del personaje, la homosexualidad, resulta adecuado recurrir a Chatman (1990, p. 135) para definir el concepto de personaje como “paradigma de rasgos; ‘rasgo’ en el sentido de ‘cualidad personal relativamente estable o duradera’”. En cualquier caso, hay que tener presente que aunque los personajes no sean reales, se les entregan unos ‘rasgos’ que el espectador o el lector es capaz de reconocer precisamente porque se asemejan a la realidad. En este sentido, el carácter icónico de la televisión así como su fragmentación e inconclusión temporal tienen un papel fundamental, ya que provocan que el espectador sienta como reales a los personajes (Ang, 1985, p. 30; Fiske, 1997, pp. 149-150). Aunque, como señalan Berger y Luckmann (2005, pp. 46-52), una persona sólo se vuelve real en todo sentido en el “cara a cara”, la televisión establece una semejanza directa entre representación y referente, que si bien carece de reciprocidad inmediata permite establecer tipificaciones sobre los personajes porque “[l]a realidad de la vida cotidiana contiene esquemas tipificadores en cuyos términos los otros son aprendidos” (Berger & Luckmann, 2005, p. 49). Según señalan los autores estas tipificaciones puede ser, por ejemplo, las de “hombre”, “europeo” o “tipo jovial” y, por tanto, puede ser tipificado también, en relación al tema que nos ocupa, como “homosexual”.

3.1.3. ESTUDIOS DE GÉNERO

Los discursos sobre la “mujer” se han sucedido en las diferentes épocas y culturas. No obstante, la formación del movimiento social denominado feminismo, surgido entre finales del siglo XVIII y principios del XIX en Occidente, fijó el interés en la desigualdad de la mujer con respecto al hombre. En el siguiente capítulo (“Estudios *Queer*”) se aborda el feminismo como antecedente de la Teoría *Queer* centrándose en su evolución a partir de los años setenta del siglo XX y se aclaran conceptos como “sexo” y “género”. El objetivo de este apartado es, por su parte, esbozar cómo se ha desarrollado el estudio del género en los medios audiovisuales, qué autores y discursos han sido más influyentes en la investigación sobre la mujer y los *media*, de manera que sirva como marco teórico del trabajo propuesto.

Tanto en el cine como en la televisión, el feminismo ha pasado de estudiar las “imágenes de la mujer” a investigar las “imágenes para la mujer”. La primera tendencia tiene en *Placer visual y cine narrativo* (1975), de Laura Mulvey, uno de sus textos fundacionales. La autora plantea en él, desde una perspectiva psicoanalítica, que el cine comercial hollywoodiense ofrece una imagen subyugante de la mujer destinada al público masculino y que las espectadoras se identifican también con esa mirada voyeurística en lo que supone la alienación de la mujer. En los filmes clásicos que analiza Mulvey, la feminidad está asociada a la reproducción (maternidad) y la pasividad (la mujer como objeto de deseo masculino) como estrategias para mantener la hegemonía del sistema patriarcal.

En lo referente a la televisión y en la misma línea de análisis sobre “imágenes de la mujer”, autoras como Diana Meehan (*Ladies of the Evening: Women Characters of Prime Time Television*, 1983), en EEUU, o Krishnan y Dighe, en la India, (*Affirmation and Denial: Construction of Femininity on Indian Televisions*, 1990) han analizado los estereotipos de género en la televisión. No obstante, como señala Chris Barker (2003, p. 169) el problema de dicho enfoque es que pretende definir cuáles son las representaciones verdaderas y cuáles las falsas, pero lo “real” es ya una representación.

Una rama de los Estudios Culturales se centró a partir de los años 80 en el análisis de la posición de género en el consumo cultural en distintos ámbitos (cine, televisión, literatura, revistas, publicidad, ciencia...), esto es, en las “imágenes para la mujer”, con los trabajos de Janice A. Radway, Ien Ang, Judith Williamson, Christine Geraghty, Michèle Mattelart, Jane Fuqua, Charlotte Brunsdon, Angela McRobbie,

Dorothy Hobson, E. Ann Kaplan, Janet McCabe y Kim Akass, Donna Haraway, Danae Clark...

Estas autoras toman como objeto de estudio la cultura popular y la analizan desde el punto de vista de las lecturas de género que de ella se pueden hacer. En concreto, Radway ha abordado el estudio de las novelas románticas (*Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, 1984); Brunsdon (*Everyday Television: Nationwide*, 1978; *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, 1997; *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera*, 2000), Hobson (*"Crossroads": Drama of a Soap Opera*, 1982), Geraghty (*Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, 1991) y Ang (*Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, 1985), el de las telenovelas; Williamson el de la publicidad (*Decoding Advertisement*, 1978); Haraway, el de la ciencia y la tecnología (*Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, 1995); Michèle Mattelart, el de las industrias culturales en general (*Mujeres e industrias culturales*, 1982); Kaplan, el cine (*Las mujeres en el cine. A ambos lados de la cámara*, 1998 [1983]); McRobbie, el de las revistas, la música y otros tipos de manifestaciones de la cultura popular de los adolescentes (*In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*, 1999); y Akass y McCabe analizan desde diferentes perspectivas culturales las series en *prime time* de la tercera edad dorada de la televisión en EEUU (Cascajosa, 2005) (*Reading Sex and the City*, 2004; *Reading Six Feet Under*, 2005; *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*, 2006; *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, 2007).

Estas autoras, entre otras, ofrecen una reflexión crítica sobre los discursos para mujeres y los discursos interpretados por mujeres desde la perspectiva de la complejidad de la lectura de los textos posmodernos como creadores de ideología (que tratan de decodificar) y a la vez como fuentes de placer (que quieren reivindicar). En este sentido, Ang (1985, p. 22) afirma que “[e]l placer en Dallas está, por lo tanto, asociado con el placer de las libertades del entretenimiento, según las cuales la gente se siente liberada de las prohibiciones y exigencias de la sociedad”. Es interesante tener presente este punto de vista para un análisis posterior de la representación de la homosexualidad, ya que las “prohibiciones” y “exigencias” a las que se refiere Ang se pueden asociar con las prácticas socialmente estigmatizadas como la homosexualidad.

Las autoras que estudiaron la televisión en relación a la posición de género destacaron dos posibles formas de identificación de la mujer con el producto: en primer lugar, la identificación con personajes concretos o con las situaciones en las que dichos

personajes se encuentran (como la identificación con Cagney y Lacey en la serie homónima (D'acci, 1994) o con Sue Ellen en *Dallas* (Ang, 1985)); en segundo, la identificación con el propio proceso de visionado y, en consecuencia, con los vínculos sociales que se establecen entre las espectadoras de un mismo programa.

Radway sostenía que la satisfacción que la lectura de novela rosa proporcionaba a las lectoras estaba relacionada con la necesidad de estas de escapar de las rutinas del hogar y la familia para dedicar tiempo a algo a lo que los hombres no tenían acceso. Por otro lado, los estudios sobre las telenovelas (como los llevados a cabo por Hobson) destacaban que la estructura fragmentada de este tipo de ficción televisiva coincide con la rutina de las amas de casa.

Por su parte, Barker y Andre (1996) se centraron en el estudio de los procesos sociales que ponían en marcha las telenovelas en los adolescentes y concluyeron que estas series son una fuente para la creación de la identidad y, en este sentido, se usan para clarificar aspectos relacionados con el género y la identidad sexual. Así, los autores señalan que “las conversaciones sobre las telenovelas ofrecen a la gente joven un foro de discusión de temas de los que es difícil o embarazoso hablar. Uno de ellos es la identidad sexual, y en particular la homosexualidad” (Andre & Barker, 1996, p. 27).

En lo referente a la metodología utilizada en estos estudios “[n]o parece haber ninguna teoría o métodos dominantes, sino simplemente una unidad de temas de investigación” (Mcquail, 2000, p. 400). No obstante, muchos de ellos se centran en el análisis de la recepción dada su vinculación con los Estudios Culturales.

En España, los estudios, más que centrarse en la recepción de los productos desde el punto de vista del género, han resaltado cómo en general la sociedad y, en concreto, los medios de comunicación ofrecen estereotipos de género que determinan normas, escritas o consuetudinarias (este es el caso de las sociedades occidentales), asociadas a un determinado sexo. Como ejemplos recurrentes señalan que las mujeres siguen vinculadas en muchos casos a la maternidad, la sensibilidad, la dependencia... En esta línea, se encuentran trabajos como los Informes del Instituto de la mujer (*La identidad de género en la imagen televisiva*, 2004; *Segundo Informe Representación de Género en los informativos de Radio y Televisión*, 2005; *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por cadenas de televisión de ámbito nacional*, 2007) o los del Instituto Oficial de Radio y Televisión (*Manual de información en género*, 2004; *Representación de género en los informativos de radio y televisión*, 2002).

Dentro también del ámbito nacional y del estudio del medio televisivo, autoras como Elena Galán (*La imagen social de la mujer en las series de ficción*, 2007; “Televisión iberoamericana: mujer, realidad social y ficción”, 2007a; “Construcción de género y ficción televisiva en España”, 2007b), María del Mar Esquembre (“Televisión y tratamiento de género”, 2005), Concepción Cascajosa y Marta Fernández (*Género y estudios televisivos*, 2008), María Isabel Menéndez (*Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*, 2008) o Tamara Bueno (*La masculinización de personaje femenino en la ficción televisiva española*, 2011) han abordado la cuestión. Esta última, en la línea iniciada por Angela McRobbie, ha sido pionera en la investigación en España sobre las revistas para adolescentes (*Entre Penélope y Mesalina. El discurso de las revistas para adolescentes*, 2005). En relación a la televisión y los adolescentes destacan artículos como “¿Persisten los estereotipos sociales en la dieta televisiva de los adolescentes?” (Medrano y Cortés, 2008), “Usos televisivos de los adolescentes y su relación con los valores” (Ariebe y Medrano, 2008), “Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente” (Pindado, 2006), etc.

En relación al análisis de la identidad de género en el cine, cabe señalar las aproximaciones de autores españoles como Eva Victoria Lema (*Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*, 2004 (Tesis Doctoral), María del Carmen Rodríguez (*Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*, 2007), Pilar Aguilar (*Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90*, 1998; “El cine, una representación patriarcal del mundo”, 2007), Casilda de Miguel, Elena Olabarri y Leire Ituarte (*La identidad de género en la imagen filmica*, 2004), etc.

Por último, la publicidad como medio de transmisión de modelos de género también ha sido objeto de estudio por parte de los autores españoles: Irene García Reyes (*La mujer, sujeto y objeto de la publicidad en televisión*, 2004 (Tesis Doctoral), María Luisa Balaguer Callejón (*La mujer y los medios de comunicación de masas. El caso de la publicidad en televisión*, 1985), Paloma Díaz Soloaga y Muñiz Muriel (“Valores y estereotipos femeninos creados en la publicidad grafica de las marcas de moda de lujo en España”, 2007), Marcelo Royo (“Roles de género y sexismo en la publicidad de las revistas españolas: un análisis de las tres últimas décadas del siglo XX”, 2005), María Rosa Berganza y Mercedes del Hoyo (“La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos”, 2006), etc.

3.1.4. ESTUDIOS *QUEER*

3.1.4.1. TÉRMINO, CONCEPTO Y ANTECEDENTES

“Los homosexuales deben ser considerados más como enfermos que como delincuentes”

Juan José López Ibor, *El libro de la vida sexual* (1968).

Los *Queer Studies* son los estudios que se ocupan de asuntos relacionados con la orientación sexual y la identidad. En algunas universidades también se han denominado *Sexual Diversity Studies*, *Sexualities Studies*, o *LGBTQ Studies* (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender/transexual/two-spirited, Queer/questioning Studies). Este tipo de estudios son ofrecidos en un número creciente de universidades ubicadas sobre todo en Estados Unidos, pero también en Reino Unido, Canadá, etc.

El término inglés *queer* significa “raro” o “extraño”: “[l]o *queer* está en perpetua discordancia con lo normal, con la norma, sea esta la heterosexualidad dominante o la identidad gay/lesbiana” (Spargo, 2004, p. 53). A finales del siglo XIX, se empieza a utilizar con un valor peyorativo para referirse a las personas cuyas prácticas sexuales se alejan de la norma social. En los años veinte y treinta fue retomado por un sector gay, de clase media y aspecto más convencional, para diferenciarse del estereotipo afeminado. Después de la II Guerra Mundial, se empieza a sustituir por el término “gay” y en los ochenta vuelve a ser tomado por homosexuales jóvenes estadounidenses punks, anarquistas y de extrema izquierda, que le dan un sentido político; “supone una forma de autodenominación que procede principalmente de lesbianas negras y chicanas del sur de California, que se rebelan contra una especie de identidad ‘gay’ que se había instaurado con fuerza en Estados Unidos a lo largo de los años setenta y ochenta: el gay blanco, varón, de clase media-alta, con un estilo de vida vinculado al consumo y a la moda.” (Saéz, 2004, p. 11).

Se considera que la teórica postestructuralista y feminista Teresa De Lauretis fue la primera en utilizar el término en un contexto teórico en referencia tanto a la sexualidad como a la raza, la clase, etc. Sin embargo, fuera de ámbitos académicos aún es “un insulto sexual dirigido tanto contra hombres como contra mujeres” (Mérida Jiménez, 2006, p. 70). En cualquier caso, ha habido una apropiación del término por parte de teóricos y particulares para deshacerse de sus connotaciones despectivas, es lo que Judith Butler denomina *performatividad queer*. Nótese el ejemplo del título de la

popular serie sobre un grupo de gays afincados en Pittsburgh, *Queer as Folk* (Showtime: 2000-05), o el del programa televisivo en el que cinco homosexuales cambian el estilo de vida de un heterosexual, *Queer Eye for the Straight Guy* (Bravo TV: 2003-), del que se hizo una versión en España titulada *El equipo G* emitida en 2004 por Antena 3, pero de escaso éxito.

Por su parte, el español Ricardo Llamas traduce “teoría *queer*” por “teoría torcida” en *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a ‘la homosexualidad’* (1998), considerado como el primer libro de estudios *queer* en España. Sin embargo, dada la mayor extensión internacional de la expresión *queer* y su riqueza polisémica ya expuesta, será este el principal término utilizado.

Con respecto al desarrollo histórico de los movimientos de reivindicación LGTBI, cabe precisar que surgen a finales del siglo XIX como reacción ante la estigmatización del homosexual en el discurso legal y médico-psiquiátrico. “La homosexualidad al igual que la heterosexualidad, entendida como identidad, es un fenómeno reciente. Ambas se inventaron en el siglo XIX”, comenta Olga Viñuales (2002, p. 19). Esta idea parte de Michel Foucault, quien considera la homosexualidad “una categoría construida del conocimiento” (Spargo, 2004, p. 27), lo que no significa que niegue la existencia de prácticas sexuales anteriores entre sujetos del mismo sexo, pero estas eran consideradas aberraciones pasajeras mientras que la homosexualidad era un rasgo interno del sujeto, el homosexual era una especie, una especie patológica. Así lo expresa el propio Foucault: “El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie” (Foucault, 1995 [1976], p. 87).

“Foucault propone una ruptura histórica decisiva entre un régimen sociopolítico en el que el sexo constituía un atributo, una actividad, una dimensión de la vida humana y un régimen, más reciente en el que el sexo se redefine y se configura como identidad”, explica Judith Butler (citado en Llamas, 1995, p. 9). La sexualidad como conjunto de discursos descriptivos y prescriptivos, no como concepto natural y privado, es lo que Foucault denomina “tecnologías del sexo”. Este término es recogido por De Lauretis ((1993) [1989]), que habla de “tecnologías del género” para referirse al carácter construido del género, entendiendo el cuerpo como superficie en la que se esculpe la masculinidad o la feminidad. Es precisamente la aparición de estos discursos la que permite la articulación de un “discurso inverso”, según la denominación de Foucault, una “conciencia de clase”, trasponiendo la terminología marxista, es decir, una reivindicación de los homosexuales como tales.

Los primeros movimientos homófilos se sitúan en Europa, especialmente en Alemania, donde se aprobó en 1869 una ley que incluía las relaciones sexuales entre varones en el Código Penal. Los primeros esfuerzos médicos para evitar el castigo a los homosexuales se centraron en la idea de que, al ser una enfermedad innata, el sujeto no tenía culpa. En esta línea se situó también la primera organización homófila de Estados Unidos, la *Sociedad de Chicago para los Derechos Humanos* creada en 1924.

El nazismo y la II Guerra Mundial desharán todas las conquistas alcanzadas hasta entonces. Después de la contienda, en Alemania se adopta la legislación inmediatamente anterior al nazismo que condenaba la homosexualidad. Estas y otras leyes promulgadas en Francia y España provocarán que el movimiento reivindicativo pro-derechos de los homosexuales en Europa quede estancado hasta los años setenta.

Sin embargo, en EEUU surgieron asociaciones clandestinas que buscaban la igualdad, aunque no cuestionaban el sistema social. Pero, a partir de los años setenta, buscarán más la diferencia que la igualdad y pondrán en tela de juicio, en consonancia con otros movimientos contraculturales de la época, la sociedad en la que viven bajo la consigna “Out of the bars and into the streets”. A partir de entonces, se empieza a reivindicar la palabra “gay” en vez de “homosexual” por la relación de esta última con el discurso científico aludido (Sáez, 2004, p. 28). Algunos años más tarde aparecen también movimientos similares en Europa, Australia y América Latina.

En los años ochenta, proliferan los “barrios gays” y este sector de la población comienza a erigirse como un mercado a explotar. En gran medida la constitución de los homosexuales como consumidores fue una de las razones del comienzo de la integración en la sociedad capitalista. No obstante, con la aparición del SIDA y su inicial identificación con las prácticas homosexuales, los prejuicios homofóbicos encontraron una excusa para resurgir. Ahora, en las sociedades desarrolladas, se asiste a una progresiva aceptación social y legal.

Desde un punto de vista académico de la cuestión, se pueden fijar dos corrientes de investigación como antecedentes fundamentales de la Teoría *Queer*: el post-estructuralismo y el feminismo. El estructuralismo toma las teorías sobre la lingüística de Saussure (la lengua como sistema de signos) y las aplica a los campos de la sociología, la comunicación, la antropología, la psicología... Es un método de análisis universalista en el que los signos tienen un significante al que siempre se le asigna un significado. Los post-estructuralistas, sin embargo, van a cuestionar este modelo

cientificista estructuralista. Entre ellos algunos de los que más han influido en la Teoría *Queer* son Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Jaques Derrida.

Foucault es, de hecho, el pensador post-estructuralista que más ha influido en la Teoría *Queer*. Hasta sus escritos, se había considerado que el poder se encontraba separado de lo social, en un estamento superior desde donde ejercía su dominación; sin embargo, el francés va a “ubicar el poder dentro mismo del entramado social e individual” (Saéz, 2004, p. 66). A diferencia de los estructuralistas, no le interesa si los enunciados científicos o sociales son ciertos, sino qué condiciones se dan para que surjan y qué efectos tienen, descartando así la aparentemente irrefutable “neutralidad científica”. Este aserto va a ser clave en el desarrollo de la Teoría *Queer*, ya que de él se sigue que el concepto de sexo es una construcción social que se resguarda en la supuesta objetividad médica.

El libro de Foucault que más ha influido en la Teoría *Queer* es *Historia de la sexualidad* (vol. 1, 1976, vols. 2 y 3, 1984). En él, el autor francés asegura que el sexo no es algo reprimido, sino un ámbito de proliferación de discursos, que se ha convertido en un elemento central de nuestras vidas, el más influyente en la definición de nuestra identidad. La Teoría *Queer* recogerá de Foucault también el concepto de *biopolítica* (administración de la vida por el poder) para explicar la construcción política del sexo como natural: “Según el argumento de Foucault, la sexualidad no es una característica natural o un hecho de la vida humana sino una categoría construida a partir de la experiencia, cuyos orígenes son históricos, sociales y culturales más que biológicos” (Spargo, 2004, p. 20).

Por otro lado, la obra de Foucault expone que si se reivindica la identidad homosexual, se está reforzando el sistema bipolar heterosexualidad/homosexualidad, postulado incluido en la Teoría *Queer* como parte del proceso de borrado de categorías sexuales. Aunque se ha acusado a la *Historia de la sexualidad* de ser eurocentrista y limitada a la homosexualidad masculina, sus postulados son la clave para entender los *Queer Studies*.

Por su parte, la Teoría *Queer* toma de Deleuze y Guattari la idea, a su vez recuperada de Lawrence, de que la que llaman “máquina deseante” (entendido el deseo no como carencia, sino como voluntad de producir) está compuesta por flujos. La Teoría *Queer* utilizará el concepto de *flujo* para describir la permutabilidad del deseo como forma de contestación del modelo tradicional heteronormativo (dualidad sexual, preeminencia del coito vaginal...).

Del filósofo francés Jacques Derrida, la Teoría *Queer* tomará el concepto de *deconstrucción* entendido como la imposibilidad de articular discursos totalitarios, de apelar a la “verdad”, en la línea de la muerte de los Grandes Relatos propia de la posmodernidad. Así, los estudios *queer* lo aplicarán para poner en duda las “verdades” de heterosexual/homosexual, mujer/hombre... También toman la idea derridiana de *performatividad* (actos que producen) para explicar que el género se construye a partir de la repetición de convenciones. Esto es, que, por ejemplo, decir “es una chica” no es una descripción sino una forma de construir el género femenino.

El feminismo es otra de las líneas de pensamiento que ha influido en la Teoría *Queer*. Los movimientos feministas de los cincuenta y sesenta denunciaban la opresión de la mujer con respecto al hombre. En los setenta las feministas lesbianas pondrán en duda tanto el concepto de *mujer* como la visión heterosexual del feminismo tradicional. En este sentido, hay que señalar dos etapas del feminismo lesbiano: “una anterior a la época de 1980, o época de la desexualización de la lesbiana; y otra a partir de 1980 de sexualización” (Viñuales, 2002, p. 89).

En esta línea, Julia Kristeva sostiene una postura antiesencialista con respecto a la identidad sexual (no existe ninguna esencia que defina el ser hombre o mujer) y Monique Wittig propone la erradicación de los conceptos hombre/mujer porque asegura son construcciones heteromormativas. “Las lesbianas no son mujeres” (Wittig, 2006, p. 57), afirma.

Gayle Rubin, por su parte, fue una de las primeras en reivindicar la legitimidad de las prácticas sexuales minoritarias o periféricas, que habían sido rechazadas tanto por la heterosexualidad como por la homosexualidad y que el discurso *queer* adoptará como propias: sadomasoquismo, travestismo, transexualidad, promiscuidad... Como comenta Javier Sáez (2004, p. 117), “[e]l discurso de Rubin marca una diferencia radical respecto a las políticas habituales de los colectivos gays de los últimos años. La mayoría de los colectivos gays reivindican el derecho al matrimonio, la respetabilidad y la normalidad de sus prácticas, y reclaman su integración en los sistemas legales y sociales en igualdad con el colectivo de sexualidad normal (heterosexual)”. Podríamos, por tanto, trazar una analogía entre la adopción de roles masculinos por parte de las mujeres para acceder al poder antes negado y la adopción de roles heterosexuales por parte de los homosexuales para acceder al poder (derechos) antes negado.

Además, Adrienne Rich (1993 [1980]) añadirá a la visión feminista los conceptos de clase y raza como elementos capitales de los estudios de género en textos

como “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” (1980). Por tanto, esta línea del feminismo no se fundamenta en esencialismos asociados al concepto “mujer”, sino que es “una teoría sobre la diferencia sexual, sobre sus efectos y sus múltiples contradicciones” (Carbonell & Torras, 1999, p. 8).

3.1.4.2. LA TEORÍA *QUEER*

Brian Kiney: *¿Y qué sería práctico, Theodore? ¿Casarme y mudarme a un barrio residencial? ¿Y convertirme en una imitación de heterosexual casero que cría a sus hijos y teme a Dios? Y, ¿para qué? ¿Para convertirme en otra alma muerta que va al centro comercial, lleva a los niños al colegio y organiza barbacoas en el patio trasero? Esa es su muerte, no la mía. Yo soy un chupa pollas, un maricón. Y a cualquiera que se compadezca o se ofenda le digo “juzga tú mismo”. Así es como vivo. Así es como soy.*⁴

(*Queer As Folk*, 5ª Temporada, Capítulo 1)

Se considera que la Teoría *Queer* tiene su origen en unas charlas organizadas en Estados Unidos en los años 80 sobre tópicos gays/lesbianos en relación con los estudios post-estructuralistas y “se ha definido a sí misma especialmente contra los estudios gays y lesbianos convencionales” (Gamson, 2002, p. 147).

El libro más influyente dentro de la Teoría *Queer* es *El género en disputa* (2001 [1990]) de Judith Butler. La autora afirma en él que la sexualidad es una construcción social al igual que lo es el género y, por tanto, este no puede ser la base del feminismo porque así se refuerza la división polarizada hombre/mujer. Este planteamiento lo toma de Foucault quien “adopta explícitamente una posición contraria a los modelos de emancipación o liberación de la sexualidad porque apoyan un modelo jurídico que no reconoce la producción histórica del ‘sexo’ como una categoría, es decir, como un ‘efecto’ mistificado de las relaciones de poder” (Butler, 2001, p. 128). En otras palabras, la estadounidense arremete contra la noción de “mujer” del feminismo tradicional por ser excluyente.

Si una es una mujer, desde luego eso no es todo lo que una es; el concepto no es exhaustivo, no porque una “persona” con un género predeterminado trascienda los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se establece de manera coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se interseca con

⁴ Traducción propia.

modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas.

(Butler, 2001, p. 35)

La autora plantea que la restricción binaria del sexo es un discurso para afianzar la heterosexualidad: “¿[e]n qué medida logra estabilidad y coherencia la categoría de las mujeres sólo en el contexto de la matriz heterosexual?”, se pregunta Butler (2001, p. 38). Es la sexualidad la que otorga sexo a los cuerpos y no el sexo el que les dota de sexualidad. Así, se presenta el género como correlativo al sexo “pero las conexiones entre sexo y género no son ni inevitables ni naturales” (Spargo, 2004, p. 69). “La suposición de un sistema binario de géneros mantiene implícitamente la idea de una relación mimética entre género y sexo” (Butler, 2001, p. 39), afirma la estadounidense.

Por tanto, plantean la sexualidad como una construcción discursiva, el género también y el sexo también. En este punto, retoma la teoría de Foucault según la cual “el cuerpo es la superficie donde la historia escribe o imprime los valores culturales” (Spargo, 2004, p. 69). Butler desarrolla también la *teoría de la performatividad*, la cual expone que no nos comportamos de una determinada manera debido a nuestro género, sino que obtenemos dicha identidad de género mediante la repetición estereotipada de gestos y actos: “el género siempre es un hacer” (Butler, 2001, p. 58).

En otras palabras, los actos y los gestos, los deseos articulados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior organizador, ilusión mantenida mediante el discurso con el fin de reglamentar la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva.

(Butler, 2001, p. 168)

Su planteamiento viene a sugerir que si definimos el sexo como lo biológico y el género como lo cultural, ¿por qué hay sólo dos géneros cada uno asociado a un sexo? “El sexo, por definición, siempre ha sido género” (Butler, 1999, p. 37), asegura. El orden heteronormativo “naturaliza los géneros” y “asocia como consubstanciales determinados roles con determinadas constituciones anatómicas” (Llamas, 1997, p. 109).

Resumidos los postulados de Judith Butler, que expresan el grueso del pensamiento *queer*, ahora enumeraremos las principales afirmaciones de la Teoría *Queer* siguiendo el esquema propuesto por Javier Sáez (2004):

- No existen sólo dos sexos (hombre-mujer), ni son opuestos (hombre VS mujer), ni son iguales (hombre = hombre, mujer = mujer)
- El sexo no es natural sino una construcción del género.
- El sexo se tiene que estudiar en relación a los discursos sobre la raza, la cultura, la identidad sexual y la clase.
- Se deben adoptar identidades sexuales distintas y cambiantes (nomadismo).
- Es necesario estudiar cómo el género y el sexo se normalizan en la sociedad.
- El género es performativo: se crea por la repetición.

En España, los primeros estudios gays/lésbicos aparecen en los años ochenta debido a la política represiva contra la homosexualidad de la dictadura franquista entre 1936 y 1975 y es a finales de los noventa cuando irrumpen los primeros textos autoproclamados *queer*. Grupos como LSD, Red de Amazonas, la Radical Gai o el Kolectivo de Gays y Lesbianas de Burgos comienzan a traducir textos de Foucault, Wittig, Kate Millet, etc., así como a escribir sus propios artículos y organizar exposiciones, manifestaciones y acciones en la calle. En 1995 se celebra en España el primer curso sobre cultura gay en la Universidad de Vigo. También ese año se publica *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia* de Ricardo Llamas, que tres años más tarde escribirá *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a 'la homosexualidad'*, “una obra básica considerada por muchos la primera aportación nacional a los estudios *queer*” (Turiel, 2006, p. 74). Un año después, junto a Javier Vidarte, publica *Homografías* y en 2001 *Extravíos*.

A la vez, comienzan a traducirse libros clave de la Teoría *Queer*: *Epistemología del armario* de Eve Kosofsky (1990) en 1998, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* de Teresa Lauretis en 2000, *El género en disputa* de Judith Butler en 2001 y *Manifiesto contra-sexual* en 2002, del que luego hablaremos en profundidad.

También se comienza a introducir la Teoría *Queer* en la Universidad. La UNED organiza un curso de verano titulado *Género y diferencia. Estrategias para una crítica cultural* y posteriormente crea el “Seminario de Pensamiento *Queer* Olissbos” y el curso “Introducción a la Teoría *Queer*”. En los últimos años, el interés tanto editorial como académico sigue en aumento y, entre las aportaciones más importantes de autores españoles, destacan las que analizamos a continuación.

Olga Viñuales realiza en *Lesbofobia* (2002, pp. 40-48) una reflexión que deja en evidencia la dificultad de definir el sexo. Por un lado, alude a que la medicina hasta el

S.XIX sólo distinguía un sexo (la mujer era un hombre imperfecto). Por otro lado, si el sexo se refiere a los órganos sexuales, hay muchos tipos además del pene y la vagina: la piel, el ano, los labios... Y en caso de tomar el criterio de los órganos sexuales bien sean primarios (testículos/ovarios) o secundarios (pene/vagina), ¿un hombre sin testículos no es un hombre?, ¿una mujer sin ovarios no es una mujer?

Los genitales, señala, han sido tomados como el criterio de diferenciación cuando existen otros rasgos físicos como la altura, la complexión, el pelo, etc. que marcan disimilitudes. Luego se adoptó el criterio del cariotipo (XX para mujeres y XY para hombres). Pero hay más posibilidades que XX o XY, hay casos en los que según la parte del cuerpo en la que se coja la muestra el cariotipo puede ser uno u otro (mosaicismo) y hay veces que no coincide con los rasgos físicos propios de cada uno. Viñuales (2002, p. 41) cita el ejemplo de unas atletas que no pudieron competir en las Olimpiadas porque los análisis revelaron que tenían un cariotipo XY. Y, ¿qué pasa con el hermafroditismo o la transexualidad? De hecho, “un diez por ciento de la población mundial tiene variaciones cromosómicas que no se ajustan satisfactoriamente a las categorías de mujeres XX y hombres XY” (Butler, 2001, p. 139). Tal es el caso de los denominados síndromes Klinefelter, Turner, Morris, XYY o triple X. Lo importante, argumenta, es que se recurre a la biología para intentar imponer un criterio de naturalidad y así justificar la división, cuando en realidad es un discurso social e histórico. “Las investigaciones de Thomas Laqueur muestran que las diferencias de género precedieron históricamente a las de sexo”, afirma Viñuales (2002, p. 45).

Por su parte, Beatriz Preciado, en *Manifiesto contra-sexual*, aplica la Teoría *Queer* proponiendo una sociedad que ella denomina contra-sexual formada por cuerpos parlantes sin distinción de género, que pueden adoptar cualquiera de las identidades históricamente definidas como masculinas, femeninas o perversas. Es decir, no hay una identidad sexual única y cerrada. Todo el cuerpo es un órgano sexual y no sólo los reproductivos. Afirma, asimismo, que “[l]os hombres y las mujeres son construcciones metonímicas del sistema heterosexual de producción y de reproducción que autoriza el sometimiento de las mujeres como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción” (Preciado, 2002, p. 22). Añade que el género es prostético y, por tanto, se parece al dildo. Es decir, que el género es físico, pero también construido. En su propuesta de deconstrucción sexual fija el ano como centro de las prácticas contra-sexuales, dado que todas las personas lo tienen y ha sido tradicionalmente evitado por la heteronormatividad, porque no se utiliza para la reproducción. Así, su texto, no exento

de humor, define algunas normas concretas de la sociedad contra-sexual como: quitar las denominaciones de hombre/mujer tanto del carné de identidad como de todo los registros administrativos, evitar las marcas de género en los nombres y, en un primer momento, poder poner un nombre del sexo opuesto o utilizar dos nombres (uno masculino y otro femenino), abolir el matrimonio, resexualizar el ano, producir ciber-clitoris, dildo-injertos...

Como se ha señalado anteriormente, para Preciado el género es como el dildo, una prótesis. Así, desnaturaliza la sexualidad. A diferencia de lo que se suele pensar, el dildo no imita al pene. Su uso es para la autora una práctica contra-sexual que evidencia lo arbitrario del concepto de sexo.

En definitiva, lo que propone la Teoría *Queer* es un ataque frontal a la categoría de “normal”, una reivindicación de lo diferente, ya que todo criterio de normalidad lleva asociada la creación de una anormalidad. La Teoría *Queer* es tremendamente interesante para apreciar que lo tomado como natural puede ser social, que lo considerado in-mediató puede ser construido. También es muy apropiada la inclusión de diferentes factores socio-culturales como raza o sexo en sus análisis.

Sin embargo, la creación de categorías y de nombres para referirse a ellas se antoja imprescindible para el ser humano y tan inevitable que incluso aquellos que defienden su abolición terminan por utilizarlas. Por ejemplo, en el siguiente extracto: “la producción del placer depende de la excitación de una sola zona anatómica, fácilmente localizable en los hombres, pero de difícil acceso, eficacia variable e incluso existencia dudosa en las mujeres” (Preciado, 2002, p. 31). Las diferencias físicas y sociales entre cada persona son evidentes. Sin renunciar a ellas, quizá sea más interesante ver los puntos de unión (reales o creados) entre las personas. Por qué alguien se identifica como hombre o mujer, negro o blanco, gay o lesbiana, “marica” o “bollera”, *butch* o *femme*, transexual o travestido...

Por otro lado, la Teoría *Queer* ha sido acusada por su “tendencia a centrarse en la trasgresión y en la diferencia como metas en sí mismas” (Spargo, 2004, p. 80) y por ser abstracta e incomprensible despreciando así lo cotidiano. El dilema *queer* surge de desdibujar las categorías identitarias porque de esa manera se impide la reivindicación como grupo: “[l]a identidad es esencial para la lucha de los grupos estigmatizados u oprimidos” (Viñuales, 2000, p. 89). Sin embargo, la Teoría *Queer* es el “cuestionamiento de la unidad, la estabilidad, la viabilidad y la utilidad política de las identidades sexuales” (Gamson, 2002, p. 154).

Posteriormente, otros textos como *Primera plana. La construcción de una cultura queer en España* (Herrero Brasas, 2007), *Pensamiento y no solo acción. Sobre la valiosa aportación peninsular a la teoría "queer"* (Pérez, 2010), *Peformance drag y parodia en Tacones lejanos. Una lectura queer* (Pelayo, 2011), *Hacia la construcción de una teoría queer española. Foucault y la homofobia del tardofranquismo* (Melero Salvador, 2011) o *The queer children of Almodóvar: La mala educación and the re-sexualization of biopolitical bodies* (Pérez, 2012) han continuado la tendencia analítica *queer* en el contexto español.

3.2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD Y SU ESTUDIO

El 28 de junio de 1969 la policía irrumpió en el bar gay neoyorquino Stonewall Inn. Los presentes se resistieron a la redada y comenzó un enfrentamiento que se prolongaría durante tres días. La denominada comunidad homosexual estaba afectada porque el día anterior se había incinerado el cuerpo de Judy Garland, la actriz protagonista de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming: 1939) y un referente para la llamada cultura gay. También se dice que cuando la policía apareció en el local estaba sonando *Over the Rainbow*, en homenaje a la intérprete estadounidense. A partir de entonces, el Día del Orgullo Gay (también llamado Orgullo LGTBI) se celebra el 28 de junio en conmemoración de los disturbios.

La cultura gay (LGTBI), como ejemplifica el hecho fundacional que acabamos de relatar, ha estado siempre muy ligada a la cultura popular en general y a la audiovisual en particular. Como forma catártica de canalizar los deseos y las preocupaciones, la música, el cine, la televisión o la literatura han jugado un importante papel en la conformación de eso que se ha dado en llamar cultura gay.

En este apartado, vamos a situar nuestro objeto de estudio tratando de establecer los antecedentes más significativos de la representación de la homosexualidad en los medios audiovisuales. Como parte fundamental en la construcción de un imaginario social global, se hace necesario hacer referencia a los medios audiovisuales de otros países. De esta manera, se pueden establecer comparaciones tanto entre el desarrollo de la representación en los distintos medios (aquí nos centraremos en el cine y la televisión por combinar estos los aspectos visuales y sonoros) y entre los distintos países, como entre la evolución de la representación de la homosexualidad masculina y el lesbianismo. No obstante y dado que el objeto de estudio de esta Tesis doctoral es específicamente la representación del lesbianismo en la televisión española, este capítulo de antecedentes privilegiará el análisis del estudio de la homosexualidad en la televisión sobre el del cine y el del lesbianismo sobre la homosexualidad masculina.

3.2.1. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE

Manu: *Yo no soy maricón, pero soy buena gente*
¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo? (Manuel Gómez Pereira, 1993)

El cine, como antecedente y referente de la televisión en muchos sentidos, ha sido pionero en la representación de la homosexualidad en los medios de comunicación de masas. De hecho, los homosexuales han estado “de un modo u otro, presentes en el cine desde sus orígenes mismos” (Nabal, 2006, p. 103).

Este campo ha sido estudiado en profundidad por autores como Richard Dyer (1977; 1982; 2003) o Vito Russo (1987). Este no pretende ser un repaso exhaustivo de la representación de la homosexualidad en el cine, para lo cual se pueden consultar manuales específicos como, por poner dos ejemplos, *Cine y homosexualidad* (Dyer, 1982) o *The Queer Encyclopedia of Film and Television* (Summers (ed.), 2005), sino que se trata de plasmar las líneas generales por las que ha discurrido el cine en relación con la representación de la homosexualidad. De esta manera, podremos ser conscientes de las referencias audiovisuales con las que contaba la televisión, y la sociedad, cuando empezó a incluir personajes homosexuales.

En general, el estudio sobre la homosexualidad en el cine ha destacado que los géneros que más personajes “homosexuales”⁵ han presentado han sido el cine de terror (perversos), la comedia (caricaturizados) y el criminal (sádicos). En este sentido, Ricardo Llamas (1997a, p. 48) apuntaba que el destino de estos personajes casi siempre deviene trágico, que es difícil encontrarse con personajes que no estén próximos al “suicidio o asesinato, que no estén gravemente enfermos o diseminando enfermedades mortales, que no se muevan en sórdidos y peligrosos espacios de violencia”.

Varios autores han hallado visos de homosexualidad en películas tan importantes en la historia del cine como *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, Mark Sandrich: 1934), *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder: 1959), *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock: 1940), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks: 1958), *Ben & Hur* (William Wyler: 1959) y un largo etcétera.

⁵ Las comillas responden al hecho de que no siempre estos personajes eran descritos inequívocamente por el relato como homosexuales, en ocasiones, sólo se sugería.

Desde Europa llegarán, no obstante, los primeros filmes que no ocultan la homosexualidad de sus personajes: *Vingarne* (Mauritz Stiller: 1916), *Anders als die Andern* (Richard Oswald: 1919), *Víctima* (*Victim*, Basil Dearden: 1961), *El sirviente* (*The Servant*, Joseph Losey: 1962), *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti: 1971)... En los años sesenta, el cine independiente americano también se atrevió con el tema a través de películas como *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger: 1968) o *Los chicos de la banda* (*The Boys in the Band*, William Friedkin: 1969) y en los noventa aparece el New Queer Cinema, un conjunto de películas independientes americanas que se insertan en la cultura LGTBI representado por directores como Todd Haynes, Isaac Julien, Derek Jarman o Tom Kalin. A partir de entonces, los títulos y tipos de representaciones se multiplican.

Por su parte, el estudio de la homosexualidad en el cine español, a diferencia de lo que, como veremos, ocurre en la televisión, sí cuenta con volúmenes monográficos sobre el tema. No obstante, el campo está limitado por la escasez de dichos estudios así como por la poca atención prestada, en general, al estudio de los personajes homosexuales femeninos.

En la línea de investigación sobre el personaje homosexual masculino en la cinematografía, se encuentran los trabajos de Juan Carlos Alfeo: *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (Tesis Doctoral), 1997; “La representación de la cuestión Gay en el cine español”, 1999; “El enigma de la culpa. La homosexualidad en el cine español 1962-2000”, 2000; “Haciendo estudios culturales: la homosexualidad como metáfora de libertad en el cine español de la Transición”, 2005; “Violencia versus homosexualidad en el cine español. Claves de un análisis diacrónico”, 2006; “Algunas claves para el análisis del lesbianismo y la homosexualidad en el cine español”, 2011; “Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados” (Alfeo Álvarez, González de Garay, & Rosado Millán, 2011), etc. En 1997, el autor señalaba que el estado de la cuestión sobre el estudio de la homosexualidad en la cinematografía española era el siguiente:

En nuestro país, el único trabajo extenso dedicado a la representación fílmica pertenece a P.J. Smith (1992). En él, tomando como referencia varias películas de Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar, elabora un análisis de la representación de la realidad gay en nuestro país, sumando a la cinematográfica la representación literaria en los textos de Terenci Moix, Rosa Chacel y Juan Goytisolo. A parte de éste, el resto de los intentos que se han hecho por abordar la cuestión han profundizado poco, aunque ciertamente ha sido necesario contar con la suficiente perspectiva para poder obtener una visión global como la que aquí

se ofrece. Son destacables los trabajos de Román Gubern (1986), Eduardo Haro Ibars (1979) y Raúl Contel (1979), el único que aborda ejemplos de producción no comercial. El reciente ensayo de Juan V. Aliaga y José Miguel O. Cortés (1997) sobre diferentes aspectos de la cultura gay en nuestro país es revelador, en el capítulo dedicado al cine, del modo en el que el colectivo gay percibe e interpreta los discursos que son objeto de esta investigación.⁶

(Alfeo, 1997, pp. 20-21)

En el trabajo citado, el autor propone una catalogación de las modalidades de representación de la homosexualidad en los personajes protagonistas del cine español: oculta, reivindicativa y desfocalizada. La primera está caracterizada por la vaguedad en el tratamiento de la homosexualidad y el empleo de referencias extradiscursivas para referirse a esta. Se desarrolla durante el franquismo y sólo cuenta con un ejemplo: *Diferente* (Luis María Delgado, 1961). La segunda, la modalidad reivindicativa, se ubica en el periodo histórico de la Transición y está caracterizada por contar con un protagonista inequívocamente homosexual, que se enfrenta a un conflicto (generalmente causado por el 'otro', personajes o la sociedad en su conjunto) relacionado con su orientación. Algunas de las películas que se incluirían en esta categoría son: *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1976), *A un dios desconocido* (Jaime Chavarri, 1977), *Un hombre llamado flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978) o *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978). Por último, la modalidad desfocalizada se caracteriza por el hecho de que, aunque alguno de sus personajes sea homosexual, la trama no gira entorno a dicha orientación ni constituye el tema central de la película. Cronológicamente esta modalidad arranca entorno a 1984 e incluye películas como *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1986), *Las cosas del querer* (Jaime Chavarri, 1989) o *Boca a boca* (Manuel Gómez Pereira, 1995). Posteriormente (Alfeo, 2000) añadirá un cuarto tipo de representación, la modalidad integrada, en la que los personajes homosexuales coexisten en igualdad de condiciones narrativas con los heterosexuales y, por tanto, la homosexualidad no es un rasgo de disociación o de distorsión. Esta modalidad, según indica el autor aparece primero en los discursos televisivos, aunque cuenta con ejemplos cinematográficos como *Krámpack* (Cesc Gay, 2000) o *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003).

Por su parte, Ricardo Llamas realiza en *Miss Media. Una lectura perversa de la comunicación de masas* (1997) una aproximación ensayística a la representación de la

⁶ Los textos que cita Juan Carlos Alfeo son los siguientes: *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990* (Paul Julian Smith, 1992); "Cinema i homosexualitat" (Román Gubern, 1986); "La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo" (Eduardo Haro, 1979); "Cine de homosexuales" (Raúl Contel, 1979); e *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*, (Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, 1997).

homosexualidad y de los homosexuales en los medios de comunicación de masas que, desde la ironía y la reivindicación, resalta la continua asociación de las orientaciones sexuales divergentes con la tragedia o lo pintoresco.

Tres años más tarde, el autor vuelve a fijarse en los medios de comunicación de masas, y en concreto en el cine, en “Piel de segunda. Homosexualidad, sociedad y cine en la España de 2000” (incluido en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, 2001). En este artículo, Llamas analiza el tratamiento de la homosexualidad que ofrece la película *Segunda piel* (Gerardo Vera: 1999). Primero compara el cine sobre homosexualidad de la Transición (la tradición trágica) con el de los noventa (la llamada “comedia petarda madrileña”), y vincula la película analizada con el primero. Después examina el contexto del estreno de la película y la estrategia seguida para “vender” el filme en relación al tema de la homosexualidad.

Por otro lado, Alberto Mira, dedicado al estudio de la homosexualidad en la cultura, la sociedad y el arte, publica en 2008 *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, un extenso análisis del séptimo arte estadounidense y europeo en relación a la homosexualidad desde el punto de vista de la representación (censura y estereotipos) así como desde la recepción de las imágenes (apropiación, estrellas, subtexto...).

También dentro del contexto académico, Fran A. Zurian ha abordado la temática homosexual en el cine, sobre todo a través del estudio del cine de Almodóvar (*Almodóvar el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar": Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003* (2003)).

Algunos de estos estudiosos, como Alberto Mira (2004, pp. 334-338) o Eduardo Nabal (2006, p. 106), han señalado incluso que se pueden hallar visos de homosexualidad en los filmes propagandísticos del franquismo tales como *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) o *¡A mi la legión!* (Juan de Orduña, 1942).

Alejandro Melero realiza, por su parte, en *Placeres ocultos: Gays y lesbianas en el cine español de la Transición* un exhaustivo repaso a los personajes homosexuales de los filmes de la Transición trazando ciertas analogías entre aquel periodo y el actual.

Mucho se ha hablado en los últimos años sobre la proliferación de personajes homosexuales en el cine y la televisión contemporáneos. No es raro escuchar que parece que hoy en día las series y películas deben incluir, al menos, un gay o una lesbiana. Se llega a hablar de “cuotas”, porcentajes que presuntamente ayudan a subir las audiencias de estos productos y que pueden atraer a ese porcentaje de la población consumidor de la cultura homosexual. Es pronto para saber si se trata de una moda que pasará, o tal vez una apreciación paranoide de un fenómeno anecdótico, pero resulta interesante como reflexión

sobre algo similar que ocurrió en el cine español de hace treinta años, cuando los personajes gays y lesbianas fueron tan populares que parecía que fuesen obligatorios en el cine, sobre todo en el cine más subido de tono.

(Melero Salvador, 2010, pp. 83-84)

Por otro lado, en los ya clásicos estudios de John Hopewell y Paul Julian Smith, *El cine español después de Franco 1973-1988* (1989) y *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990* (1998), los autores destacan también el papel protagonista del cine de Eloy de la Iglesia durante la Transición con su cine a la vez de masas, por la notable aceptación que tuvieron sus filmes entre el público, y de minorías, por los grupos sociales que habitan y protagonizan sus películas. También abordan el análisis de la obra de Almodóvar como un cine posmoderno y postransición que, a diferencia de lo que ocurría en el de Eloy de la Iglesia, no es político ni aborda la homosexualidad como identidad individual. Es decir, que, como señalaba Juan Carlos Alfeo, se trata de una modalidad de representación desfocalizada o, en palabras de Paul Julian Smith (1998, p. 181), una “homosexualidad fortuita”.

Asimismo, autores como Santiago Fouz Hernández o Chris Perriam se han detenido, desde el contexto anglosajón, en el análisis de la homosexualidad en el cine español de las últimas décadas con artículos como “A un dios desconocido: Resurrecting a Queer Identity under Lorca's Spell” (Perriam, 1999), “Beyond Almodóvar: ‘homosexuality’ in Spanish cinema of the 1990s” (Fouz Hernández y Perriam, 2000), “Masculinidades proto-queer en el cine español” (Perriam, 2002), “El deseo sin ley: la representación de “la homosexualidad” en el cine español de los años noventa” (Fouz Hernández y Perriam, 2007) o “Assimilation and Its Discontents: Representations of Gay Men in Spanish Cinema of the 2000s” (Fouz Hernández, 2010). En la misma línea, se sitúa el tercer capítulo del libro *New Mythological Figures in Spanish Cinema* titulado “The homosexual body on stage” (Pietsie Feenstra, 2011).

Otras aproximaciones reseñables son: “La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo” (Eduardo Haro, 1979); “Cine de homosexuales” (Raúl Contel, 1979); “Cinema i homosexualitat” (Román Gubern, 1986); *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España* (Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, 1997); *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (Alberto Mira, 2004); *La mirada homosexual. Archivos de la filmoteca* (2006) con textos de Alberto Mira, Richard Dyer,

Paul Julian Smith, Juan Antonio Suárez; *El marica, la bruja y el armario* (Eduardo Nabal, 2007); *El celuloide rosa* (Javier García Rodríguez, 2008), etc.

En general, estos estudios trazan una evolución en el cine español similar a la acaecida en el cine internacional. Se parte de unas representaciones sugeridas para evitar la censura y se va evolucionando hacia un modelo de representación trágico del homosexual, después hacia un modelo reivindicativo para acabar con la coexistencia de un modelo integrado y un modelo desfocalizado.

En el caso específico de la representación del lesbianismo en el cine, los autores han destacado que en el cine “[e]l lesbianismo es habitualmente presentado como una aberración, un problema psicosocial” (Dyer, 1982, p. 27) y, cuando no, el lesbianismo nunca aparece explicitado en términos de un rechazo del papel femenino o de las expectativas de la feminidad” (Dyer, 1982, p. 65).

Por su parte, el lesbianismo en la cinematografía española ha sido exiguamente analizado. En este campo, el trabajo más importante por su especificidad es el desarrollado por Irene García Pelayo en su Tesis Doctoral titulada *Imagen filmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* (2009). En él, la autora recoge la línea de análisis que Juan Carlos Alfeo había utilizado en el estudio de la homosexualidad masculina en cine y propone las siguientes modalidades de representación: erótica, reivindicativa, desfocalizada e integrada.

La modalidad erótica, que es específica del cine lésbico, está vinculada con las películas clasificadas como “S” por la legislación española durante los años de vigencia de dicha normativa, entre 1977 y 1982. Estos filmes están caracterizados por su alto contenido erótico, dirigido fundamentalmente a la satisfacción de la mirada heterosexual masculina, y son películas en las que no hay un discurso identitario sobre el lesbianismo. Además, el comportamiento homosexual lleva a los personajes a dos finales: la mujer es castigada o reconducida a la heterosexualidad. Películas como *Emmanuelle* y *Carol* (Igancio F. Iquino, 1978), *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1979) o *La frígida y la viciosa* (Carlos Aured, 1981) son ejemplos representativos de esta modalidad.

La modalidad reivindicativa, como ya ocurría en la representación de la homosexualidad masculina, presenta a personajes inequívocamente lésbicos y es dicha orientación sexual la que organiza la trama con el objetivo de reivindicar una identidad lésbica colectiva. Entre los ejemplos, la autora cita películas como *Me siento extraña*

(Enrique Martí Maqueda, 1977), *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983) o *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Fejerman e Inés París, 2002).

La modalidad desfocalizada, también presente en la catalogación de Juan Carlos Alfeo, se caracteriza porque la homosexualidad no es un factor esencial para el desarrollo de la trama, sino un elemento más. A esta categoría pertenecen películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), *Calé* (Carlos Serrano, 1986) o *Costa Brava (Family Album)* (Marta Balletbò-Coll, 1995).

Por último, Irene García Pelayo señala la existencia de una modalidad integrada en la que la identidad lésbica coexiste con las otras identidades sexuales sin presentar rasgos narrativos diferenciados. Entre los ejemplos, se cuentan películas como *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003) o *Los dos lados de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2005).

Otros estudios que han abordado la representación del lesbianismo en la cinematografía española lo han hecho desde la perspectiva de la catalogación de las películas de temática homosexual (Lechón Álvarez, 2001; Carmona, 2007, etc.), el análisis dentro del conjunto temático de la homosexualidad en el cine (Mira, 2002 y 2008, Smith, 1998, Bruquetas de Castro, 2000, etc.) o desde la perspectiva sociológica (Soriano Rubio, 1999; Viñuales, 2000 y 2002; Gimeno, 2005, etc.). Destacan también las aproximaciones a películas concretas como las realizadas por Jacky Collins en *Challenging the rhetorical oxymoron: lesbian motherhood in contemporary European cinema* (Collins, 2007) o en *Representation of alternative sexualities in contemporary Spanish writing and film* (Collins & Perriam, 2000)..

3.2.2. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN LA TELEVISIÓN EXTRANJERA

En ningún sitio la nueva visibilidad gay es más pronunciada –y más problemática– que en la televisión

(Berstein & Reimann, 2001, p. 341)

En este apartado, se analizarán algunos de los hitos de la representación de la homosexualidad en la televisión extranjera. En este sentido, la televisión anglosajona, y especialmente la estadounidense, ha sido la que más influencia ha tenido en la

configuración del imaginario social español tanto por la emisión de muchos de sus programas en España, como por la capacidad de estos para marcar las líneas de la industria televisiva nacional.

En el caso de la televisión, el impulso de los Estudios Culturales y la progresiva incorporación de personajes homosexuales a la ficción serial televisiva en muchos países han propiciado la creación en el ámbito internacional, y muy especialmente en el anglosajón, de una corriente de estudios centrados en las producciones televisivas que cuentan o han contado con personajes homosexuales. No se pretende repasar todas las aproximaciones teóricas a la cuestión de la homosexualidad en televisión hechas fuera de nuestras fronteras, sino simplemente reflejar la prolijidad de los estudios televisivos, en general, y de los estudios televisivos sobre homosexualidad, en particular, realizados especialmente en el contexto anglosajón en comparación con lo que sucede en España.

Así, existen grandes volúmenes que engloban la representación de la homosexualidad en los medios de comunicación: *The Queer Encyclopedia of Film and Television* (Summers (ed.), 2005); *Queer Airwaves: The Story of Gay and Lesbian Broadcasting* (Johnson & Keith, 2001); *Broadcasting it: an encyclopaedia of homosexuality on film, radio and TV in the UK. 1923-1993* (Howes, 1993); *Up From Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America* (Gross, 2001); *Minorities, majorities and the Media* (Gross, 1998); *Alternate Channels the Uncensored Story of Gay and Lesbian Images* (Capsuto, 2000); *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV* (Tropiano, 2002); “Gay people on Television” (Deiter, 1976); “‘There’s a queer in my soap!’: the homophobia/AIDS story-line of One Life to Life” (Fuqua, 1995); *Television and Sexuality* (Arthurs, 2004), etc.

Otros textos analizan específicamente la representación de las lesbianas en la televisión: *Lesbians in Television and Text after the Millennium* (Beirne, 2008); *Televising Queer Women* (Beirne, 2008), etc. Y otros abordan la homosexualidad en productos televisivos concretos: “Television/Feminism: *Heartbeat* and Prime Time Lesbianism” (Torres, 1993); *Reading Six Feet Under* (Akass & McCabe (eds.), 2005); *Reading The L Word: Outing Contemporary Television* (Akass & McCabe (eds.), 2006); “‘Saying It Out Loud’: Revealing Television’s Queer Teens” (Davis & Dickinson (eds.), 2004); *Freaks talkback: tabloid talk shows and sexual nonconformity* (Gamson, 1998); “The L-Word Media Coverage: A Textual Analysis of Queer Female Representations and Themes in Print” (Kern, 2008); “Must See Queer TV: History and Serial Form in *Ellen*” (McCarthy, 2003); “We All Have Feelings For Our Girlfriends:

Progressive (?) Representations of Lesbian Lives on the "The L Word"" (Meyer & Lee, 2006); "Same Sex – Different City: The Depiction of Women in "The L-Word" and "Sex and the City" and Its Impact on the Perception of Homosexuality in Germany" (Rossmann, 2007); "Good for You, *Ellen*, You're Gay" (Torres, 1997); "Mujeres, homosexualidad y relaciones afectivas en la ficción seriada: El caso de 'L Word'" (Medina, Ortega & Simelio, 2011); etc.

En definitiva, se comprueba la existencia de una gran cantidad de literatura crítica sobre los personajes homosexuales en la televisión extranjera (principalmente estadounidense), que constituye de alguna manera el modelo en los estudios académicos sobre la materia y un sólido marco de referencia teórico.

Repasaremos a continuación algunos de los más significativos acontecimientos en lo referente a la representación de la homosexualidad en la televisión foránea con especial atención, por los motivos antes señalados, a la anglosajona. Según el diario El País, en una noticia titulada *Ponga un gay en su tele*, la palabra "homosexual" se pronunció por primera vez en la televisión estadounidense en 1954, aunque estuvo seguida por "y los problemas que plantea" (Del Pino, 2005). Hasta trece años después no se volvió a tratar el tema, un reportaje de Mike Wallace para la CBS rompió el tabú ("The Homosexuals", *CBS Reports*, 7 de mayo de 1967).

Dado que el objeto de estudio de este trabajo son las series de ficción, el repaso por los hitos de la televisión internacional en lo concerniente a la visibilidad de los homosexuales se centrará en este formato, aunque también hay cabida para las *tv-movies*, de gran importancia en las primeras representaciones. Para este cometido, nos apoyaremos fundamentalmente en los artículos de Nathan G. Tipton incluidos en *The Queer Encyclopedia of Film and Television* (2005), que examinan las representaciones más significativas de la homosexualidad en la ficción televisiva estadounidense.

En primer lugar, es necesario hacer algunas consideraciones previas. Por un lado, hay que tener en cuenta que "en comparación con las cadenas de cable, los tres grandes canales de televisión (ABC, CBS y NBC) han sido tímidos abordando la homosexualidad en sus multifacéticas formas"⁷ (Tipton, 2005, p. 5). Además, mientras que los personajes LGBTI en las series dramáticas estadounidenses han sido esporádicos y en las telenovelas han estado muy limitados, las comedias de situación han contado con una amplia variedad de dichos personajes.

⁷ Traducción propia.

Los primeros personajes de la ficción televisiva norteamericana estaban, como ocurrió en el cine, fuertemente estereotipados [es el caso de Jodie Dallas interpretado por Billy Cristal en la comedia *Enredo* (*Soap*, ABC: 1977-81), cuya máxima aspiración era operarse para cambiar de sexo y casarse con un jugador de fútbol americano, y de Bruce en *Rowan & Martin's Laugh-In* (NBC: 1968-73)]; o eran problemáticos o directamente violentos (como las tres lesbianas que asesinaban a ancianos en una trama capitular de *La mujer policía* [*Police Woman*, NBC: 1974-78]). Este tipo de personajes se definían, según ha indicado Nathan G. Tipton (2005b, p. 17), como hombres “menudos y afeminados o cotillas despiadados que apuñalan por la espalda” y mujeres “sin sentido del humor con camisas de franela” que interpretaban los papeles del “tío bala perdida, la malvada suegra o el delicado vecino que visitan la, de lo contrario, casa normativa”⁸. El autor señala también que las primeras representaciones se articularon frecuentemente a través de personajes secundarios encubiertamente gays como sucedía en *Embrujada* (*Bewitched*, ABC: 1964-72).

En los setenta, en contraste con las representaciones estereotipadas del periodo 1968-1974, se produjo un incremento de las *tv-movies* que abordaban la homosexualidad de una forma más positiva (Tipton, 2005, p. 5). Sin embargo, en los ochenta la visibilidad se resintió por la aparición del SIDA. El año 1981 había sido especialmente relevante en la representación de los homosexuales en la televisión, ya que fue entonces cuando apareció el personaje de Steve Carrington en *Dinastía* (*Dynasty*, ABC: 1981-89), considerado el primer personaje recurrente gay en una serie dramática en Estados Unidos. Tres años después, la telecomedia *Brothers* (Showtime: 1984-89) mostró al primer personaje recurrente gay no estereotipado en una serie semanal (Tipton, 2005, p. 19). El personaje de Cliff Waters hubo de lidiar con los problemas y realidades de ser gay en la época: autoaceptación, prejuicios sociales, revelación de la orientación sexual, la aparición del SIDA...

A partir de esas primeras representaciones y de la superación de recrudescidos prejuicios que tomaban como excusa el VIH, los personajes fueron cobrando más profundidad. Sin embargo, seguía habiendo posicionamientos claramente encontrados. En 1989 muchos anunciantes retiraron sus *spots* en un capítulo de *Treintaytantos* (*Thirtysomething*, ABC: 1987-91) en el que dos personajes conversaban en la cama después de haber mantenido relaciones sexuales. Lo cual nos lleva también a mencionar

⁸ Traducción propia.

el “negocio rosa”, valorado en Estados Unidos en una cifra “entre 35 mil millones y 450 mil millones de dólares”⁹ (Jonhson & Keith, 2001, p. 126). Algunas de las primeras marcas en explotar (y al mismo tiempo apoyar) este mercado fueron Subaru, United Airlines o Johnson and Johnson. Los homosexuales también comenzaron a ser objeto de la representación en la publicidad. Así, IKEA fue el primer anunciante en ir en *prime time* un *spot* que mostraba a una pareja gay, aunque fue en 1994. La cadena MTV ha sido una de las más activas en la emisión de estos anuncios. Sin embargo, no ha sido hasta fechas muy recientes (año 2011) cuando el conservador mercado publicitario televisivo estadounidense ha albergado anuncios específicamente dirigidos al público lésbico (*Público*, 06-09-2011)¹⁰.

Continuando con el repaso de los hitos televisivos de la representación de la cuestión homosexual en la televisión estadounidense, cabe destacar la inclusión en 1992 de un personaje gay en *Melrose Place* (Fox: 1992-99). El personaje de Matt, un atractivo trabajador social, estuvo cinco años en la serie producida por Aaron Spelling (también creador y productor de *Dinastía*). “Como marica oficial de *Melrose Place*, durante mucho tiempo, Matt también ha sido, en cierto modo, nuestro marica oficial; nuestro embajador ante el mundo, el que le ha estado diciendo a nuestra jefa, a nuestro vecino, a nuestra abuelita cómo ‘somos’”, decía Ricardo Llamas (1997a, p. 225) a propósito de este personaje, uno de los primeros gays que se vieron en la televisión española.

En 1994 *Doctor en Alaska* (*Northern Exposure*, CBS: 1990-1995) mostró la boda entre dos de sus personajes masculinos, Ron y Eric. En el episodio emitido en Estados Unidos el 9 de mayo de 1994, estos dos personajes gays, ambos ex marines, se casaron en la ficticia Cicely. Fue criticado, no obstante, el momento del beso final, ya que la cámara se aleja de la pareja impidiendo apreciar el instante. En 1995 la serie *Roseanne* también se vio envuelta en una polémica a causa de la decisión de la cadena de retrasar a un horario “más adulto” un capítulo en el que aparecía una boda homosexual. Estas controversias ponían de manifiesto las aún presentes limitaciones representacionales de la cuestión.

⁹ Traducción propia.

¹⁰ ¹⁰ El proyecto web “Commercial Closet”, actualmente en el marco de la GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) con el nombre de “Advertising Media Program”, recopila desde hace años todo tipo de contenidos publicitario relacionados con la cuestión LGBTI a nivel mundial: disponible en www.commercialcloset.org

Desde entonces numerosas series han contado entre sus personajes masculinos con algún homosexual. Algunos de los casos más reseñables son los de *Spin City* (ABC: 1996-02), *Dawson crece* (*Dawson's Creek*, WB Television Network: 1998-2003), *Will & Grace* (NBC: 1998-2006), *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, HBO: 2001-05), etc.

Y así llegamos hasta la primera serie centrada en la vida de un grupo de homosexuales en el seno de la comunidad gay: *Queer as Folk* (Channel 4: 1999). Emitida en 1999 en Inglaterra, la serie estaba protagonizada por tres homosexuales afincados en Manchester. Pero, sin duda, la versión estadounidense (Showtime: 2000-05) es la que más éxito internacional ha cosechado. La ficción está centrada en el *gay way of life* de cinco amigos que viven en Pittsburg y ha sido retransmitida en España a través de Cuatro, pero con continuos cambios de horario y en franjas secundarias de la parrilla de programación.

Otro de los logros más significativos de la representación LGTBI en el género dramático de la televisión estadounidense acontece en 2003, cuando HBO estrena *Angels in America*, una rupturista miniserie sobre el SIDA de seis horas de duración dirigida por Mike Nichols.

La televisión de Reino Unido, por su parte, ha sido prolífica en la representación de la cuestión homosexual. Sin embargo, sus series, al contrario de lo que ocurre con las estadounidenses, no ha sido emitidas en España con tanta asiduidad. No obstante, por ejemplo, el formato de algunas de las primeras telenovelas hechas en España, como *Poble Nou* (TV3: 1994), “evocaba una mezcla de las telenovelas británicas tipo *Coronation Street* (Granada TV: 1960-) o *EastEnders* (BBC: 1985-) y el de las latinoamericanas” (Palacio, 2005, p.164). Algunas de las numerosas ficciones británicas que han contado con personajes homosexuales son *Emmerdale* (ITV: 1972-), *Coronation Street* (ITV: 1960-), *Brookside* (Channel 4: 1982-2003), *EastEnders* (BBC1: 1985-), *Hollyoaks* (Channel 4: 1995-), *Agony* (ITV: 1979-81), *Dream Stuffing* (Channel 4: 1984), *One Summer* (Channel 4: 1983), *Tales of the City* (Channel 4: 1993), *Metrosexuality* (Channel 4: 2001), *Lipservice* (BBC3: 2010-), etc.

Fuera del ámbito anglosajón, que copa gran parte de la influencia internacional, mencionaremos a continuación algunos países y series representativos de la cuestión estudiada. En Australia, se encuentran ejemplos como *Number 96* (Network Ten: 1972-77), *Neighbours* (Network Ten: 1985-) o *Home and Away* (Seven Network: 1988-); en Alemania, *Lindenstraße* (ARD: 1985-), *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (RTL: 1992-),

Verbotene Liebe (Das Erste: 1995-), *Alles was zählt* (RTL: 2006), etc.; en Latinoamérica, *Volver a empezar* (Televisa: 1994-) o *Los Beltrán* (Telemundo: 1999-2001); en Canadá, *Cover Girl* (SRC: 2006-07); en Taiwán, *Cristal Boys* (PTS: 2003); en Corea del Sur, *Beating Heart* (MBC: 2005-) y un largo etcétera de países y series han abordado la representación LGTBI desde las ficciones televisivas.

En cuanto a los hitos de la representación televisiva de la homosexualidad femenina en la ficción estadounidense, según la página web especializada Afterellen y obras de referencia como la citada *The Queer Encyclopedia of Film and Television* o *Queer Airwaves: The Story of Gay and Lesbian Broadcasting*, los primeros personajes aparecen en *tv-movies*. Destacan así Pamela Bellwood en el papel de Amy, la solitaria esposa de un soldado de la I Guerra Mundial, y Frances Lee McCain en el de Jenny, un espíritu libre que se enamora de Amy en *The War Widow* emitida en 1976 por la cadena pública estadounidense (PBS). También se pueden destacar los personajes de Barbara Hershey como Ellen Lange, Diana Scarwid como Casey Walker y Salome Jens como Kendis Winslow en *In the Glitter Palace* (CBS: 1977), filme en el que una abogada defiende a su ex pareja acusada de asesinato. Otras dos películas realizadas para la televisión siguen la línea de las anteriores: *A Question of Love* (ABC: 1978), en la que Jane Alexander y Gina Rowlands interpretan a una madre lesbiana y su pareja, y *By Design* (HBO: 1982), una comedia en la que la pareja protagonista busca un donante para tener un hijo, con Patty Duke en el papel de Helen y Sara Botsford en el de Angie.

En 1983 aparece el primer personaje documentado de una lesbiana que interviene de forma recurrente en una serie (Tipton, 2005, p. 24). Se trata de la Doctora Lynn Carson interpretada por Donna Pescow en la longeva pero incombustible *soap opera* *All My Children* (ABC: 1970-). En 1988 este tipo de personajes llegan al *prime time* a través de Gail Strickland como Marilyn McGrath y Gina Hecht como su amante Patti en la serie de la cadena ABC *Heartbeat* (ABC: 1988-89). Ilene Chaiken, creadora y productora ejecutiva de *The L Word*, recuerda así su experiencia en la serie, en la que trabajó como jefa de desarrollo: “Cuando Gail Strickland fue seleccionada para la serie sintió que necesitaba investigar en su personaje –no necesitaba saber detalles sobre el personaje como enfermera, sino como lesbiana. Me pidió ir a mi casa y salir por ahí con

mi pareja y conmigo para conocer cómo era una relación lésbica real”¹¹ (Ilene Chaiken en Bolonik, 2005, p. 11).

Tres años después se rompen otras dos barreras con la serie de la NBC *La ley de Los Ángeles* (*L.A. Law*, NBC: 1986-94). Por un lado, y según las fuentes mencionadas, esta serie mostró el primer beso entre dos mujeres en una *network*¹² y, por otro, fue pionera al incluir a un personaje bisexual en una serie emitida en el horario de máxima audiencia. En este punto, cabe hacer la precisión de que “mientras las expresiones de deseo homosexual masculino permanecían firmemente en el armario¹³, los besos lésbicos aparecían más frecuentemente y con menos fanfarria”¹⁴ (Tipton, 2005, p. 8). De lleno en los noventa, encontramos también a Sandra Bernhard interpretando a Nancy y a Morgan Fairchild como Marla en la popular serie *Roseanne* (ABC: 1988-1997) y a Nora Dunn como Norma Lear en *Sisters* (NBC: 1991-1996).

Así llegamos hasta una muy popular serie retransmitida en España, *Friends* (NBC: 1994-2004), en la que la ex mujer de Ross, uno de los protagonistas, le abandona porque descubre que está enamorada de otra mujer. Carol y su pareja Susan fueron las primeras en casarse en la televisión norteamericana, aunque el matrimonio entre personas del mismo sexo no estuviera legalizado.

Destaca también el personaje femenino homosexual en *Sensación de Vivir* (*Beberly Hills, 90210*, Fox: 1990-2000), Alison Lash, y las dos primeras lesbianas afroamericanas en televisión estadounidense: Rosetta Reide y Danny Gates en *Courthouse* (1995). También en 1995 se emite una *tv-movie* premiada con tres Emmys y nominada a otros tantos Globos de Oro, *Serving in Silence The Margarethe Cammermeyer Story* (NBC: 1995). En 1997 los espectadores americanos pudieron contemplar un beso en primer plano entre Rhonda Roth (Lisa Edelstein) y su novia Suzanne (Kristin Dattilo) en la serie *Relativity* (ABC: 1996-1997).

De la prestigiosa serie *Urgencias* (*ER*, NBC: 1994-) han salido cuatro personajes importantes de mujeres homosexuales o bisexuales: Jorja Fox como la Doctora Maggie Doyle, Laura Innes en el papel de la Doctora Kerry Weaver, la que se convertirá en su

¹¹ Traducción propia.

¹² Entendida como cadena de televisión estadounidense en abierto, es decir, por cuyos contenidos el espectador no paga, a diferencia de otras modalidades como la televisión por cable. Para profundizar sobre la estructura del mercado televisivo estadounidense: Cascajosa, 2004, pp. 31-90.

¹³ Se utiliza en esta investigación el concepto de “armario” y expresiones derivadas como “salir del armario” en referencia a la visibilidad o invisibilidad del rasgo homosexual en determinados contextos.

¹⁴ Traducción propia.

pareja, la Doctora Kim interpretada por Elizabeth Mitchell y la también relacionada sentimentalmente con Weaver, Sandy López (la primera lesbiana latina de la televisión estadounidense, según las citadas fuentes).

Por su parte, Estelle Parsons interpretando al personaje de Bev Harris, la madre de Roseanne, en la serie del mismo título apareció en 1996 y fue una de las primeras mujeres mayores en representar a una lesbiana.

Pero quizá el momento más recordado y rompedor de la representación de las lesbianas en la televisión estadounidense fue la “salida del armario” en 1997 de Ellen Degeneres. En primer lugar, fue trasgresor porque la actriz y cómica estadounidense lo hizo paralelamente en la vida real declarando su relación con la también intérprete Anne Heche. Además, *Ellen* (ABC: 1994-98) se convirtió en la primera telecomedia que giraba en torno a un personaje de orientación sexual lésbica, lo que suscitó bastante polémica y algunas estaciones televisivas como las de Birmingham y Alabama se negaron a retransmitir la serie. Se convirtió en lo que Anna McCarthy (2003, p. 89) define como un *must see* (algo que hay que ver) en la televisión estadounidense por tres razones: “[e]ra un momento político en la cultura nacional, uno en el que la declaración de la identidad lésbica y orgullo por parte de un celebridad se convirtió en un asunto para una amplia cobertura informativa. Era un momento de desarrollo narrativo extremo para la protagonista de la serie que había sido anticipado durante una temporada entera. E interesantemente varios comentaristas proclamaron este momento como algo que debía ser visto porque era un cambio estructural en la *sitcom*: era una ocasión que se supone recordaríamos porque la vida gay al fin se convertía en parte de la corriente principal.”¹⁵.

Ese mismo año se canceló la emisión de la serie, que venía arrastrando bajos índices de audiencia. Sin embargo, el presidente de la cadena en la que se emitía, ABC, explicó que se convirtió en un programa cuya “protagonista era gay todas las semanas, y...eso fue demasiado para la gente” (McCarthy, 2003, p. 91) insinuando que el golpe de efecto de “salir del armario” estaba bien para crear un acontecimiento televisivo un día y atraer de esa manera al público, pero no podía tener continuidad. Por eso, Anna McCarthy considera que esta serie evidenció los límites de la narrativa liberal en la televisión. Otros autores señalan, no obstante, que “[a]unque *Ellen* fue retirada, sirvió como ejemplo de que el conjunto de la audiencia televisiva americana estaba preparada

¹⁵ Traducción propia.

para personajes protagonistas de gays y lesbianas”. Sin embargo, la barrera de enseñar afecto en las parejas del mismo sexo en las *networks* ha sido problemática. El personaje masculino cuyo nombre forma parte del título de la serie, *Will & Grace*, es el compañero de piso de una chica heterosexual y “[m]ientras que el personaje femenino ha tenido una vida amorosa, el masculino no.”¹⁶ (Chuck Hoy en Johnson & Keith, 2001, p. 148).

Por otro lado, en la cuarta temporada de *Buffy, cazavampiros* (*Buffy The Vampire Slayer*, WB: 1997-2003, UPN: 2001-03), Willow, la inseparable amiga de la protagonista, iniciaría una relación lésbica que duraría dos temporadas y media. De esta manera, se llega al siglo XXI, en el que se multiplicarán los tipos de personajes y de tramas. En *Dark Angel* (Fox: 2000-02) hubo una lesbiana afroamericana (el personaje de Original Cindy interpretado por Valerie Ray Miller), una de las pocas en tener clara su orientación sexual desde el principio de la serie. Con Eden Riegel en el papel de Bianca Montgomery en *All my Children* se aborda la homosexualidad en la adolescencia, que continuará con los papeles de Evan Rachel Wood como Jessie y Micha Barton como su novia Katie en *Una vez más* (*Once and Again*, ABC: 1999-2002), en la que se muestra el primer beso entre dos chicas adolescentes.

Volvemos entonces a encontrarnos con *Queer as folk* (la versión estadounidense), ya que las dos protagonistas femeninas, Michelle Clunie (Melanie) y Thea Gill (Lindsay), fueron, según las citadas fuentes, las primeras en interpretar una escena explícita de sexo en la televisión norteamericana. Sin embargo, en *Buffy, cazavampiros*, Willow y Kennedy, con la que mantendrá una relación después de la muerte de Tara, fueron las primeras en enseñar una escena de sexo en una *network* (no en la televisión por cable).

En 2002 aparecerá el considerado como primer personaje recurrente de una asiática lesbiana, se trata de Sonja Sohn en el papel de Shakima Greggs en *The Wire* (HBO: 2002-08). Completando así una cronología de la representación étnica en la que las afroamericanas fueron las primeras, las latinas, las segundas y las asiáticas, las últimas.

Más personajes seguirán los pasos de estos pioneros, pero el hito televisivo llega en 2004 cuando la cadena de cable estadounidense Showtime (la misma que emitía *Queer as folk*) produce una serie centrada en la vida de un grupo de lesbianas en Los

¹⁶ Traducción propia.

Ángeles, *The L Word* (Showtime: 2004-09). La serie, compuesta por seis temporadas, ha generado numerosa literatura crítica, en la que los estudiosos han interpretado cómo la serie representa las cuestiones relacionadas con el género y la identidad sexual (Akass y McCabe, 2006; Meyer y Lee, 2006, etc.). Los personajes de la serie *The L Word* han sido caracterizados por su “glamour irrealista, su estilo de vida excesivamente lujoso y sus imposibles esbeltas figuras”¹⁷ (Heller, 2006, p. 56). No obstante, según indica Jennifer Vanasco “el glamour significa poder y cuanto más poder se perciba en televisión que tienen las lesbianas, más poder de verdad tendrán las lesbianas de verdad. O, al menos, tendremos mejores oportunidades de conseguirlo”¹⁸ (Vanasco, 2006, p. 183).

En contrapartida, la escritora y crítica teatral se ha mostrado preocupada por lo que ella llama el ‘efecto Fiji’. Los habitantes de estas islas del Océano Pacífico consideraban a las mujeres robustas el ideal de belleza femenina hasta que apareció la televisión. El modelo cambió e incluso empezaron a aparecer los primeros casos de anorexia y bulimia. La autora plantea una analogía con este hecho y explica que la comunidad de lesbianas era un reducto en el que preocuparse más de quién eres que de cómo eres y que, por tanto, la influencia de este nuevo modelo al que se podría denominar como lesbiana *fashion* pueden ser “malas noticias para las trabajadoras internas de la comunidad lésbica. Pero en términos de cómo se relaciona la América heterosexual con la lesbianas son muy buenas noticias.” (Vanasco, 2006, p. 186).

Otros personajes como los de Mena Suvari en *A dos metros bajo tierra* o Mandy Musgrave en el papel de Ashley y Gabrielle Christian como Spencer en *South of Nowhere* (The N: 2005-08) habrán de continuar la estela. Además, series extranjeras como *Emmerdale* (ITV: 1972), *Eastenders* (BBC1: 1985-), *Oranges Are Not the Only Fruit* (BBC: 1990), *Bad Girls* (ITV: 1999-2006), *Shameless* (Channel 4: 2004-), *Hex* (Sky One: 2004-05), *Sugar Rush* (Channel 4: 2005), *Fingersmith* (BBC: 2005), *Skins* (E4: 2007-), etc. en Gran Bretaña; *Kick* (SBS: 2007) en Australia; *Il padre delle spose* (RAI: 2006), *Terapia d'urgenza* (RAI: 2008-09) en Italia; *Terminales* (Televisa: 2008-09) en México; *Lindenstraße* (ARD: 1985-), *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (RTL: 1992-), *Marienhof* (Das Erste: 1992-2011), *Verbotene Liebe* (Das Erste: 1995-), *Lukas* (ZDF: 1996-2001), *Hinter Gittern – Der Frauenknast* (RTL: 1997-2007), *Berlin, Berlin* (Das

¹⁷ Traducción propia.

¹⁸ Traducción propia.

Erste: 2002-05), *Kriminaldauerdienst* (ZDF: 2007-10), etcétera, han contado también con personajes lésbicos.

La evolución de los personajes homosexuales se ha dirigido hacia las llamadas “imágenes positivas”. Sin embargo, los autores han criticado la ausencia de vida afectiva/sexual en el caso de los hombres (Chuck Hoy en Jonhson & Keith, 2001, p. 148) y la imprescindible feminidad en el caso de las mujeres (Meyer & Lee, 2006; Mckenna, 2002; Kern, 2008). Además, siempre ha existido controversia sobre la conveniencia de utilizar la “estrategia de las imágenes positivas”. Sus detractores la acusan de tener una importante carga ideológica, al favorecer las representaciones de personajes blancos, de clase media, monógamos, emparejados... (Halberstam, 1998, p. 185). Sus panegiristas, no obstante, aducen que “tras ‘conocer’ a gays agradables a través de la televisión, el ciudadano medio puede empezar a sentir que conoce a los gays como grupo, incluso si nunca en su vida alguien se le ha presentado como gay personalmente” [Madsen & Kirk (1989, p. 740) en Melero Salvador (2010, p. 252)].

Por otro lado, cabe señalar que, en gran medida, la introducción de sexualidades divergentes, de opciones no-heterosexuales se debe a la presencia de gays y lesbianas en los procesos de producción de estas ficciones audiovisuales: Darren Starr en *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004), David Crane en *Friends* (NBC: 1994-2004), Alan Ball en *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, HBO: 2001-05), Kevin Williamson en *Dawson crece* (*Dawson's Creek*, WB Television Network: 1998-2003)... También hay que destacar la existencia en Estados Unidos de cadenas de televisión por cable especializadas en audiencias homosexuales como Logo (perteneciente a MTV) o Q network (que dejó de retransmitir en 2006).

Por otro lado, los *reality-shows* han sido también otro de los grandes formatos para la visibilidad de la homosexualidad en televisión desde el comienzo del género. En 1973 se retransmitió en la cadena pública estadounidense (PBS) el que está considerado como el primer *reality* de la historia: *An American Family*. El programa de doce capítulos de duración mostraba la vida de los Loud, una familia americana con cinco hijos. Uno de ellos, Lance, fue una de las primeras personas abiertamente gay en salir por televisión y se convirtió en un icono. El final de su vida también estuvo mediatizado, con cincuenta años y padeciendo de SIDA y hepatitis C, decidió grabar un documental con sus últimos momentos, *Lance Loud! A Death in An American Family* (PBS: 2003). Sin embargo, “casi veinte años hubieron de pasar antes de que gays y lesbianas reaparecieran en situaciones de la vida real mostradas en la pequeña

pantalla”¹⁹ (Tipton, 2005a, p. 14). Otros *realities* como el pionero *The Real World* (MTV: 1992-) o el prototípico *Big Brother* (CBS: 2000-) han incluido entre sus concursantes a gays, lesbianas, transexuales o bisexuales.

Por su parte, la televisión infantil es uno de los géneros más controvertidos en relación a la representación de la homosexualidad. Como señala Glyn Davis (2004, p. 137), la homosexualidad no es un tema que se trate en la escuela y la televisión hace muchas veces (cuando le dejan) de ventana a ese conocimiento. La Secretaria de Educación de Estados Unidos denunció un capítulo finalmente no emitido de los dibujos animados difundidos por la PBS *Postcards from Buster* (PBS: 2004) en el que el conejo protagonista acudía a visitar a una familia compuesta por dos madres y sus hijos. Los grupos conservadores también han protestado por otros personajes animados como los de “Bob esponja” y “Tinky Winky” por su “afeminamiento” y las versiones occidentales de productos infantiles televisivos a menudo evitan las referencias a la homosexualidad de sus personajes como sucedía en las japonesas *Dragon Ball* (Fuji TV: 1986-89) o *Sailor Moon* (TV Asahi: 1992-97) [Amelia (2012, Agosto, 29)].

En definitiva, la representación televisiva de la homosexualidad fuera de España muestra cómo se ha ido incrementando el número y tipo de representaciones en los países occidentales y, en especial, en los países anglosajones, donde la industria televisiva es singularmente potente.

3.2.3. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA

A continuación y tras haber situado la cuestión en un contexto internacional, nos detendremos en la televisión española. En este apartado, señalaremos los antecedentes más relevantes en la representación de la homosexualidad, tanto masculina como femenina, en las producciones televisivas españolas abarcando tanto los formatos de no-ficción como especialmente los de ficción. Esta aproximación resulta especialmente significativa desde el punto de vista historicista porque, como señalaremos, no ha sido planteada hasta el momento. De esta manera, se rescatan personajes y series relevantes

¹⁹ Traducción propia.

en los primeros años de introducción de la homosexualidad en la televisión nacional que no han sido objeto de un análisis académico y que, sin embargo, resultan singularmente reveladoras del contexto sociocultural y de las lógicas representativas de la ficción.

3.2.3.1. GÉNEROS DE NO-FICCIÓN

“[L]a ignorancia, la incompetencia o la mala fe de guionistas y productores pueden invadir tranquilamente la casa de cualquier inadvertido televidente”, decía Ricardo Llamas en 1997 (1997a, p. 15) acerca de la representación de la homosexualidad que se hacía en los medios. Sin embargo, actualmente se puede hablar de un oasis en el “desierto de referencias positivas sobre las vidas de quienes no cumplen el requisito de heterosexualidad” al que se refería Llamas (1997a, p. 54).

La presencia de homosexuales en la televisión española abarca diferentes tipos de programas y distintos aspectos dentro de estos. Así, destaca, por una parte, la existencia de presentadores abiertamente homosexuales como Jesús Vázquez (*La quinta marcha* [Telecinco: 1990-91], *Hablando se entiende la basca* [Telecinco: 1991-93], *Hotel Glamour* [Telecinco: 2003], *Allá tú* [Telecinco: 2004-08], *Operación Triunfo* [TVE: 2001-04, Telecinco: 2005-], etc.), Jorge Javier Vázquez (*Sabor a ti* [Antena 3: 1998-2004], *Aquí hay tomate* [Telecinco: 2003-08], etc.), Boris Izaguirre (*Crónicas Marcianas* [Telecinco: 1997-2005], *Channel nº 4* [Cuatro: 2005-08], etc.) o incluso transformistas como Deborah Ombres (*Deborah y el sexo* [MTV], *MTV Hot* [MTV], *Caiga quien caiga* [Telecinco: 1996-2002. 2005-], etc.). Sin embargo, la presencia de presentadoras públicamente declaradas lesbianas es muy reciente y ciertamente reducida, tan sólo Sandra Barneda (*De buena ley* [Telecinco: 2009-], *La noria* [Telecinco: 2007-], etc.) y su esposa Tània Sàrrias (*Las cerezas* [TVE: 2004-05], *CQC* [Cuatro: 2010], etc.) han hecho pública su relación (“Sandra Barneda: ‘No creo que mi vida sea interesante’”, *El Mundo*, 26/06/2010), aunque no se prodigan, como sí hacen algunos de sus compañeros masculinos, en las muestras de visibilidad en los programas que presentan.

Sin duda, un punto de inflexión en la representación mediática de la cuestión homosexual y su incorporación a la opinión pública se produjo en 1996 cuando salta a la prensa el llamado “Caso Arny”, en el que se acusó a conocidos rostros del mundo de la cultura y el espectáculo de participar en delitos de prostitución y corrupción de menores. La cobertura mediática del proceso penal fue el “arranque de homofobia sin

duda alguna más violento de los últimos años” (Llamas 1997a, p. 112). Durante ese tiempo, la carrera de personajes como Javier Gurruchaga, Jorge Cadaval y Jesús Vázquez se resintió seriamente; las televisiones ya no querían contar con individuos con una imagen pública cuestionada y deteriorada, aunque finalmente se demostrara su inocencia. En 1999 Jesús Vázquez regresa a la pequeña pantalla presentando *Gente con chispa* (Telemadrid: 1999-2001) y hoy en día es un profesional reconocido como demuestra la gran cantidad de programas en los que ha trabajado en los últimos años. Por tanto, a través de la figura de personajes públicos como Jesús Vázquez se ponen de manifiesto los cambios en la mentalidad y en el ámbito de la representación de la sociedad española con respecto a la cuestión homosexual.

El género documental y de debate ha ofrecido también un significativo enfoque de la cuestión de la orientación sexual en la televisión española. La homosexualidad estuvo marcada primero por la represión legal tipificada en la “Ley de vagos y maleantes” (1933), que se modificó en 1954 para incluir a los homosexuales, y después por “La ley sobre peligrosidad y rehabilitación social” (1970), que en 1979 dejó de contener el artículo dedicado a la homosexualidad. En este contexto, hasta los años ochenta la televisión no abordó la cuestión homosexual de forma monográfica y explícita a través de sus programas de reportajes y debate.

Es revelador, en este sentido, comprobar cuáles han sido los reportajes ofrecidos por el decano de los programas documentales de la televisión española, *Informe semanal* (TVE 1: 1973-). Hasta 1981, según se aprecia en su sitio web, ninguna de las piezas informativas que componen este espacio se había dedicado a la homosexualidad. El 4 de julio de ese año se emite “Homosexuales, aquí y ahora”, en donde, entre otros contenidos, se hacía una entrevista a pie de calle en la que se preguntaba a los viandantes qué pensarían si un conocido suyo fuera homosexual. Las respuestas abiertamente negativas tomaban el pulso social de la cuestión. En esa misma década, se retransmite “Homosexuales: La crisis del SIDA” (14/2/1987) y en los 90 se ofrecen también dos reportajes relacionados: “Que sean felices: Bodas de homosexuales y lesbianas” (26/5/1990) y “Entre el cielo y el infierno: Homosexualidad en el clero” (8/4/1995).

Por tanto, en tres décadas de emisión del formato se habían programado cuatro reportajes, mientras que en el periodo comprendido entre 2002 y 2007 se llegan a emitir hasta siete reportajes más: “Salir del armario: Los homosexuales en España” (9/2/2002), “Homosexuales, en busca de la igualdad” (9/11/2002), “Homosexuales y padres”

(21/2/2004), “Homosexuales, la lucha por la igualdad” (3/7/2004), “Los otros matrimonios: La aprobación de la ley de matrimonios homosexuales” (30/04/2005), “Larga lucha por la igualdad: La aprobación de los matrimonios de homosexuales” (2/7/2005) y “Madrid, capital Eurogay” (30/6/2007) .

Otro de los momentos relevantes dentro del tratamiento informativo de la homosexualidad en España deviene con la emisión en 1983 de un programa de *La clave* (TVE 2: 1976-85) dedicado a la homosexualidad. El debate, dirigido por José Luís Balbín, contó con la presencia de Jordi Lozano González (Jordi Petit) (Portavoz del Front D’Aliberament Gai de Cataluña), Enrique Gimbernát (Catedrático de Derecho Penal), Santiago Martínez-Fornes (Endocrinólogo), Kate Millett (Escritora), Francisco Alonso-Fernández (Catedrático de Psiquiatría) y Gabriel Elorriaga (Diputado).



La clave (TVE 2: 1976-85). Programa “Homosexuales”, emitido el 1 de julio de 1983

La clave se había caracterizado por abordar temas nunca antes tratados en televisión debido a la censura franquista y, de hecho, tuvo problemas con la emisión de ciertos contenidos en los primeros años. En este contexto de transición política, el debate sobre la homosexualidad es presentado como un intento de desbloquear los, hasta entonces, temas tabú. El perfil de los invitados a dicho debate da una idea de quiénes eran los agentes sociales autorizados para hablar de la homosexualidad en la

época, destacando la presencia de dos médicos (psiquiatra y endocrino) y un catedrático de Derecho Penal. Además del coloquio, dentro del programa se emitió la película *El funcionario desnudo* (*The Naked Civil Servant*, Jack Gold, 1975), basada en el libro autobiográfico homónimo de Quentin Crisp.

Como se ha visto con el ejemplo de *Informe Semanal*, a partir de los noventa y, sobre todo, del año dos mil, con el inicio del debate social y político que llevará a la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo y las reformas legales respecto a la homosexualidad y la transexualidad, los ejemplos de reportajes sobre temática homosexual se van sucediendo cada vez con más regularidad. En este apartado se sitúan documentales y reportajes como “Homosexualidad: La libertad de amar” (*Línea 900* (TVE 2: 1991-2007), emitido el 21/1/1992); “Mujer quiere a mujer. Madres invisibles” (*Documentos TV* (TVE 2: 1986-), emitido el 18/2/2004); “Salir del armario a los 60” (*Documentos TV*, emitido el 23/10/2006); “Orgullo” (*Callejeros* (Cuatro: 2005-), emitido el 28/6/2007); “Poder Gay” (*GPS. Testigo directo* (Antena 3: 2007-), emitido el 10/12/2008); “España: destino gay” (*Documentos TV*, emitido el 23/6/2009), etc.

Destaca asimismo la precursora iniciativa del magazine *Hasta en las mejores familias* que, pese a su carácter local (fue emitido por Telemadroño), introdujo de forma monográfica la cuestión homosexual en la televisión española en un momento de escasez representativa (1995-1997).

Como en el ámbito anglosajón, los *reality shows* también han sido una plataforma de destape de nuevas identidades sexuales. Así, en la tercera edición de *Gran Hermano* (Telecinco: 2000-), celebrada en 2002, había dos concursantes que habían mantenido relaciones con mujeres: Raquel Morillas y Elba Guallarte. Además, la primera empezó a salir con otra concursante de esa edición: Noemí Ungría. En este mismo concurso, destaca también la presencia de varios transexuales: Nicki Villanueva, en la edición de 2004 (*Gran Hermano 6*), Amor en la de 2007 (*Gran Hermano 9*) y Hans en la de 2009 (*Gran Hermano 11*). Estos son algunos de los escasísimos ejemplos de transexualidad en la programación de televisión en nuestro país. Por otro lado, la primera edición de *La casa de tu vida* (Telecinco 2004) fue ganada por la pareja compuesta por David y Juan Manuel y, en su tercera edición (retirada antes de concluir por la escasa audiencia), había una pareja de mujeres: Elisabeth y Mónica. Asimismo, otros *realitys* como *Operación triunfo* (TVE 1: 2001-04; Telecinco: 2005-), *Supermodelo* (Cuatro: 2006-08), *Pekin Express* (Cuatro: 2008-) o *Fama ¡a bailar!* (Cuatro: 2008-) han contado con concursantes homosexuales.

Otro tipo de programas que se basan en el concepto de la incorporación de la “realidad” al espacio televisivo han ofrecido, asimismo, una visión sobre la homosexualidad, se trata de los *talk shows*. Estos programas han sido, como refleja Joshua Gamson en su libro *Freaks Talk Back*, muy importantes en el aumento de la visibilidad de la homosexualidad. Este autor señala que estos programas dan un espacio a personas no heterosexuales que ningún otro género televisivo ofrece. En las críticas de estos programas por mostrar los “bajos fondos”, las “bajas pasiones”, hay una posición de superioridad unida a la clase y el nivel de estudios, argumenta.

Otro tipo de *talk shows*, los de “busco pareja” o *dating shows*, también se pueden leer como un cambio significativo en la visibilidad de los homosexuales: de la heteronormatividad de *Lo que necesitas es amor* (Antena 3: 1993-99) a la mayor diversidad de *Estoy por ti* (Antena 3: 2005) o *Amor en la red* (Cuatro: 2006).

Aunque en esta investigación nuestro objeto de estudio sean concretamente los productos de ficción, los programas mencionados anteriormente, o la ausencia de ellos, ayudan igualmente a rastrear la configuración de un imaginario social determinado en cada época.

3.2.3.2. GÉNEROS DE FICCIÓN

3.2.3.2.1. HOMOSEXUALIDAD MASCULINA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA

Guille: Porque no puedo aceptar que mi mejor amigo sea..., que tú seas...

Pablo: Homosexual, gay, maricón, invertido, rompeculos, julandrón. Llámalo como quieras, Quique, pero suéltalo de una puñetera vez.

Farmacia de guardia (Antena 3: 1991-95), Capítulo 136 (T04 E19)

La homosexualidad masculina ha sido habitualmente, en las diferentes representaciones artísticas y culturales de la sociedad occidental contemporánea, el tajamar que ha ido abriendo el camino para la configuración de un espacio público de las realidades LGTBI. No es sorprendente, por tanto, que la televisión española contara, en primer lugar, con personajes de ficción masculinos para abordar la cuestión de la orientación sexual.

Al igual que ocurrió en el cine y en la televisión de otros países, los primeros ejemplos estaban fuertemente estereotipados y sus intervenciones eran episódicas o secundarias. Por un lado, destacan los casos de personajes episódicos en los que la homosexualidad se sugería mediante el exagerado amaneramiento de los gestos y los diálogos equívocos. Esta modalidad de representación es análoga a la descrita por Juan Carlos Alfeo (1997, pp. 34-35), respecto a la cinematografía, como modalidad oculta. Es decir, una forma de sugerir de forma elíptica la homosexualidad de los personajes a través de referencias extradiscursivas. Por ejemplo, en el quinto capítulo de la primera temporada de *Curro Jiménez* (TVE 1: 1976-78) aparece un personaje, el del ayudante de un capitán francés que se alojará en la posada en la que discurre el capítulo, cuyos afectados ademanes apuntan a una velada homosexualidad.



Curro Jiménez (TVE 1: 1976-78), Capítulo 5. Don Félix, personaje capitular que encarna la modalidad oculta de representación de la homosexualidad

Además, cuando este personaje, llamado Don Félix, ve a la esposa de un embajador musulmán que también se hospeda en la posada y que, en realidad, es el Estudiante (José Sancho) disfrazado, asegura:

Don Félix: El caso es que tiene un extraño atractivo que no sabría explicar. Oiga, ¿no es un poco rara?

Fraile: ¿Rara?

Don Félix: Fuma cigarros.

Fraile: ¿Si? La que le espera cuando se entere su excelencia el embajador.

Don Félix: Y tiene pelo.

Fraile: ¿Pelo?

Don Félix: Mucho, aquí, en el pecho y en la tripa.

Fraile: Por eso es la favorita de su excelencia. A su excelencia el embajador le gustan peludas, para nosotros eso es síntoma de refinamiento erótico.

Don Félix: ¡Qué cosas! El caso es que tiene un extraño atractivo, que... En fin, me tengo que marchar.

Curro Jiménez (TVE 1: 1976-78), Capítulo 5

Todos los personajes acaban por equivocación bajo los efectos del opio y afloran entonces sus verdaderos deseos. Es en ese momento de opereta psicodélica cuando este personaje, mirando un clavel, asegura en voz alta que quizás su vida haya sido un error para, a continuación, señalar sonriente que le encanta descubrirlo y comenzar a hacer carantoñas al Estudiante disfrazado.



Curro Jiménez (TVE 1: 1976-78), Capítulo 5. Don Félix persigue a El Estudiante disfrazado de esposa de un embajador árabe.

Además de las interesantes connotaciones de la representación de las diferencias culturales, este capítulo pone de manifiesto la incapacidad para hablar abiertamente de la homosexualidad utilizando un modelo representativo atávico, basado en el equívoco, y muy presente tanto en la tradición teatral como en el folclore y en el cine.

Más adelante, empiezan a aparecer personajes esporádicos que se mostraban como inequívocamente homosexuales y que servían como fuente argumental de conflictos por su orientación sexual.

En 1983 la serie *Anillos de oro* (TVE 1: 1983), escrita por Ana Diosdado y dirigida por Pedro Masó, aborda la cuestión de la homosexualidad a través de la trama episódica del séptimo capítulo de la primera y única temporada, titulado “A pescar y a ver al Duque”. La inclusión de esta temática puede responder a lo que Manuel Palacio (2005, p. 159) ha definido como la vocación de ser “reflejo social del aire de su tiempo”, que esta serie comparte con otras de la época como *Segunda Enseñanza* (TVE 1: 1986) o *Tristeza de amor* (TVE 1: 1986).

El capítulo narra la historia de Arturo (Tony Isbert), un hombre en la treintena cuya madre le hace prometer antes de morir que se casará. Él es retratado como una persona excesivamente tímida, que siempre ha estado en casa con su madre, que carece de figura paterna, delicado y sensible.

Madre: Hijo único, siempre metido entre faldas, consentido, mimado, protegido... No lo he sabido hacer bien, es verdad.

Sirvienta: Señora, las cosas a veces son porque tienen que ser y nada más. Mire usted mi hermano, sin ir más lejos. Huérfano de padre y toda la vida entre mi madre y seis hermanos, todas hembras y mayores que él y siempre ha sido una mula, señora, una auténtica mula. Bueno, usted ya lo conoce. Le digo que eso es cuestión de suerte.

Madre: A mi tampoco me habría gustado que mi hijo fuera una mula.

Sirvienta: Usted ya me entiende, señora. El nuestro nació así y nada más.

Madre: ¡El nuestro nació cómo, Rita! ¿Cómo?

Sirvienta: Pues, delicado, sensible, tímido.

Anillos de oro (TVE 1: 1983), Capítulo 7



El tabú social respecto a la homosexualidad que aún imperaba en muchos círculos de la sociedad queda reflejado en la utilización constante de eufemismos para referirse a la orientación sexual del personaje. De hecho, en el capítulo citado se escamotean no sólo las palabras, sino también las imágenes. Cuando Rita, la sirvienta, sorprende a Arturo en la cama con uno de los empleados de su tienda, no se ofrece ninguna imagen de los dos hombres, sino que el espectador sólo puede contemplar la cara de estupor de la sirvienta que sale corriendo de la habitación seguida segundos más tarde por el propio Arturo, que sale vistiéndose del dormitorio para darle explicaciones, y por su amante.



Asimismo, se alude al supuesto carácter liberal de esa España ya plenamente democrática después del intento del golpe de Estado de 1981 para constatar sus contradicciones y sus límites.

Madre: Quiero que te cases. Te decía que ahora toca ser liberales, pero es de fachada. Funciona solamente en algunos círculos, entre alguna gente. Entre la tuya, no. Y en el mundo en general, tampoco. El mundo quiere pareja, un hombre, una mujer, hijos. Todo el que se salga de eso se considera un peligro y se lo hacen pagar, a veces muy caro, a veces más barato, según sopla el viento. Pero siempre se lo hacen pagar. ¿Me escuchas, hijo?

Arturo: Sí, mamá. Te escucho.

Madre: Yo misma, desde que se fue tu padre he sido un cordero negro entre corderos blancos. Una separada. Y toda la vida me he pasado, tú lo sabes, siendo más exigente que nadie, más limpia que nadie, más honrada que nadie, más rígida que nadie, no fueran a decir... Con miedo, ¿comprendes? Con miedo de que me consideraran distinta.

Arturo: Bueno, bueno, todo eso quedó atrás. Ahora ya no te habría pasado eso, son otros tiempos.

Madre: A mi, puede que no, pero a ti...

Arturo: A mi, ¿qué, mamá?

Madre: La soledad no acepta así como así a un..., a un solterón.

Anillos de oro (TVE 1: 1983), Capítulo 7

En este fragmento, se alude también a una estrategia aplicable a la representación de la homosexualidad. La madre de Arturo asegura que se esforzó por tener un comportamiento intachable una vez se separó de su marido. Aunque no se menciona explícitamente, el subtexto de la secuencia remite claramente a la supuesta homosexualidad del personaje de Arturo, y el comportamiento de su madre puede ser trasladable a lo ocurrido históricamente con la homosexualidad. Tanto como cuestión sociológica y psicológica como representativa, en gran medida se ha tratado de compensar de alguna manera ese rasgo de exclusión con una búsqueda de la excelencia en otros ámbitos con el objetivo de facilitar su aceptación. Esta estrategia está en consonancia con lo que Llamas (1997a, p. 72) denomina el “factor Elton John”: “[l]os nuevos gays autorizados [...] son con frecuencia ejemplos de reconocidas excelencias”.

Por otro lado, el perfil de este personaje televisivo coincide con los grandes rasgos estructurales que definían al personaje homosexual cinematográfico español estudiados por Juan Carlos Alfeo Álvarez.

Desde la perspectiva de la caracterización directa, y en lo que atañe a los rasgos personales, el perfil del protagonista homosexual español es el de un sujeto soltero, de entre 19 y 30 años, atento al cuidado de su aspecto, y cuya apariencia general en nada recuerda al cliché del homosexual amanerado, mostrando una actitud y una apariencia perfectamente acordes con el modelo masculino tradicional.

Como perfil sociológico y profesional se le representa, en la mayor parte de los casos, como perteneciente a un nivel socialmente situado entre el alto o el medio/alto y también con un elevado nivel cultural. Profesionalmente aparece comúnmente asociado al mundo del espectáculo, en particular al musical.

Desde el punto de vista de su entorno familiar, es un sujeto perteneciente a núcleos familiares desintegrados -de los que suele faltar casi siempre la figura paterna- con los que mantiene un estatus de relación favorable.

(Alfeo, 1997, p. 295)

Así, el personaje de *Anillos de oro* es un hombre de unos treinta años, soltero, de clase social alta, que cuida su aspecto y marcado por la ausencia de su padre y la estrecha relación con su madre. Además, como constataba Alfeo (1997, p. 310) en una

de sus hipótesis fundamentales, se da una imagen esencialmente negativa y pesimista de la homosexualidad. Es decir, se asocia la orientación homosexual con la frustración, la marginalidad y la vulnerabilidad social.

En 1985 se emite también por la primera cadena de Televisión Española la serie *La huella del crimen* (TVE 1: 1985), formada por capítulos independientes en los que se narraba alguno de los crímenes más impactantes de la historia de la crónica negra española. Su quinto episodio, dirigido por Ricardo Franco, se tituló “El crimen del cadáver descuartizado” y se basaba en un suceso acaecido a finales de los años veinte, cuando se encontró un cuerpo humano descuartizado dentro de una cajón que viajó en tren desde Barcelona hasta Madrid.

La víctima en la ficción era Pablo Casado, un industrial que vivía en Barcelona junto a su criado, Ricardo. Un periodista, interpretado por Juan Echanove, se traslada hasta la ciudad condal para investigar el crimen y descubre que Pablo Casado era homosexual.

Periodista: ¿Así que el desaparecido era un solitario?

Casero de Pablo Casado: Sí, era un poco raro.

Periodista: ¿Raro?

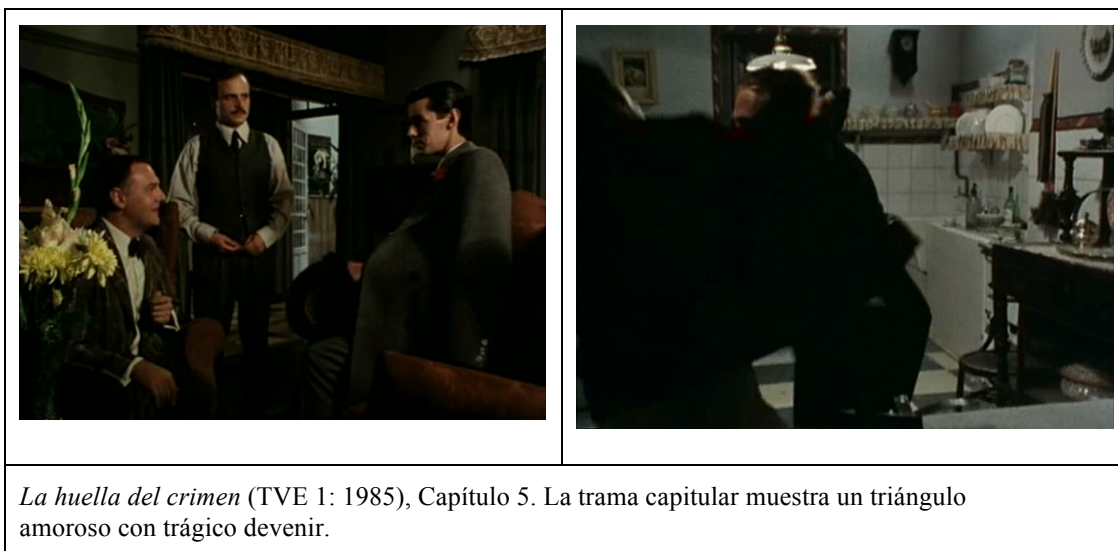
Casero: [con mucho reparo] Bueno entre usted y yo, sí. Usted ya me entiende, era un poco raro. Y libreme Dios de hablar mal de cualquier persona.

La huella del crimen (TVE 1: 1985), Capítulo 5

De nuevo, se evita hablar directamente de la orientación sexual del personaje o, cuando se hace, es con términos propios de la época en la que está ambientada como “invertido” u otros como “maricón”, usados de forma despectiva. Además, se marca el carácter anormal, raro, de su condición y se asocia la homosexualidad a los bajos fondos y al delito. El capítulo refleja asimismo cómo se juzga por la condición sexual más que por el crimen que se investiga. De hecho, la propia víctima pasa a ser juzgado cuando se conoce su orientación. Así, por ejemplo, el periódico titula “El descuartizado era un maricón”, ante lo que una señora que compra el periódico no puede evitar exclamar: “Pues entonces se lo tuvo merecido”. Y el comisario que investiga el caso asegura que “si era maricón”, no le debe extrañar a nadie que haya aparecido muerto.

La policía descubre que la víctima mantenía una relación con otro hombre, también de clase alta, y le detiene tanto a él como al sirviente. El comisario cree que el

criado no pudo ser porque es enclenque y cojo y el asesino tuvo que cargar con el cajón que contenía el cadáver descuartizado. No obstante, Ricardo, el sirviente, termina por confesar que fue él ante el reiterado “menosprecio” de sus cualidades físicas y, para demostrar que pudo matarle, levanta el cajón con el peso del muerto al grito de “él es la maricon, yo soy un hombre”.



Existen, por tanto, en este capítulo comportamientos diegéticos claramente homófobos que ayudan a reforzar el estereotipo del homosexual como criminal o como marginado social. No obstante, este ejemplo tiene la peculiaridad de estar ambientado en otra época histórica, lo que determina en gran medida el comportamiento de los personajes ante la cuestión homosexual. Así, por ejemplo, en el capítulo se muestra un debate sobre si hay que considerar a los homosexuales como enfermos, como delincuentes o pecadores. Este planteamiento enraíza con el debate médico que tuvo lugar a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y que en gran medida, como ha señalado Foucault, supone la creación de la propia identidad homosexual. Es decir, antes existían prácticas sexuales entre personas del mismo sexo, pero a partir de entonces la medicina considera la homosexualidad un rasgo interno del sujeto.

Personaje 1: Se trata a todas luces de un crimen pasional.

Personaje 2: No puede haber atenuante de pasión porque, según el código del año pasado, en el número 3 del artículo 63, las acciones que proceden de actos ilícitos o inmorales, nunca pueden ser motivo de atenuación.

Personaje 3: Y para estos bárbaros la homosexualidad es un delito.

Personaje 4: ¿Y le parece a usted mal? A los que tenemos hijos jóvenes no nos hace ninguna gracia que esos indeseables anden sueltos por ahí.

Personaje 3: ¿Qué dice usted? En una sociedad civilizada no puede penalizarse algo que no se puede evitar.

Personaje 5: Claro, como dice don Gregorio Marañón el invertido es tan culpable de su anormalidad como pudiera serlo el diabético del azúcar que lleva en la sangre.

Personaje 6: Un momento, qué se puede esperar de gente como Marañón que lo único que quieren es destruir los valores tradicionales.

La huella del crimen (TVE 1: 1985), Capítulo 5

Un último aspecto destacable de este pionero ejemplo es que, en uno de los *flash-backs* en los que vemos que ocurrió realmente entre los protagonistas, se ve cómo Pablo y su pareja acuden a un local para hombres homosexuales, en dónde bailan y se besan. Esto ocurría en una época en la que era extremadamente infrecuente ver un beso entre dos hombres en la televisión y no sólo en la española.



La huella del crimen (TVE 1: 1985), Capítulo 5. Beso entre dos personajes capitulares.

En 1986 los creadores de la exitosa *Anillos de oro*, Pedró Masó en la dirección y Ana Diosdado en el guión y la interpretación, vuelven a televisión con *Segunda Enseñanza* (TVE 1: 1986). La serie está protagonizada por una profesora de historia y madre soltera que vive con su hija veinteañera y con su madre y que se traslada Oviedo

para impartir clases en una innovadora escuela. Esta ficción estaba claramente influida, como la propia *Anillos de oro*, por un prurito de reflejar la nueva sociedad española en un contexto, el de los años ochenta, en el que, afianzado el régimen democrático, se trataba de difundir los nuevos valores de la progresía. En este sentido, la ficción trata de fomentar valores como la libertad (por ejemplo, para elegir la profesión en el capítulo 7 “La vieja libertad”), la ecología (en el capítulo 9 “El momento crucial del homo sapiens”), la igualdad entre hombre y mujer, la importancia de la cultura y la educación, etc. Y, en general y como el propio título muestra, sobre la necesidad de seguir formándose a cualquier edad y de aprender de los errores, una lectura muy interesante para una sociedad, la española, que había de reinventarse tras cuarenta años de franquismo.

En *Segunda enseñanza* se abordó el tema de la homosexualidad desde dos personajes. Por un lado, y aunque este epígrafe se centre en la homosexualidad masculina, el octavo capítulo, titulado inequívocamente “Tabúes”, abordaba específicamente los vetos sexuales de la sociedad española. Con el pretexto de la celebración de un seminario sobre sexualidad en el colegio Santullano, donde los protagonistas impartían clase, el episodio abordaba diferentes aspectos de la sexualidad tradicionalmente silenciados. Por ejemplo, el embarazo de una mujer soltera (una empleada del hostel en el que se aloja Rodri, el cura), las relaciones extramatrimoniales (también en la pensión) o el lesbianismo a través de un personaje secundario, Sisi (Aitana Sánchez Gijón), que se enamora de Rosa, su profesora.

Por otro lado, el personaje de Alfonso Salas (Javier Escrivá) se convertía en pionero ejemplo de personaje homosexual recurrente. No obstante, su orientación sexual no se revelaba hasta el penúltimo capítulo de la serie, lo que obligaba al espectador a releer el texto en esta clave y limitaba el impacto asociado al primer personaje homosexual recurrente en la ficción serial española que se ha documentado hasta el momento. De hecho, en un principio parece que el personaje está interesado sentimentalmente en la protagonista. Este personaje secundario, el dueño de una librería en Oviedo, había quedado viudo tras morir su mujer y su hijo en un accidente de tráfico. Es descrito como un hombre apuesto y elegante sobre el que se rumorea que no ha estado con nadie desde el accidente de su mujer. Cuando él y Pilar empiezan a quedar, los alumnos y profesores creen que mantienen una relación sentimental. No obstante, en el capítulo número doce, él invita a cenar en su casa a Pilar y cuando ella está a punto de besarle, él le aclara que es homosexual. Aun así, Pilar le contesta: “Tú serás todo lo

homosexual que te dé la gana, pero has sido el único hombre, el único, que me ha hecho sentirme verdaderamente mujer”.

Pilar: ¿Por qué te casaste?

Arturo: ¿Por qué he vivido como he vivido? Hipocresías, miedo. Era la época, supongo. Había que casarse. Primero, era el paso obligado para todo el mundo y luego, en mi caso, el mejor escudo protector. Alfonso Salas, el guapito, el remilgadito se casa con una chica estupenda y funda un hogar. ¿Lo veis? Estábamos pensando mal, Alfonso Salas es una persona como es debido. Mi familia se quedó tranquila, mis amigos se quedaron tranquilos, hasta yo me quede tranquilo durante algún tiempo. Estaba con el rebaño, protegido, igualado con todos.

Pilar: ¿Ella te quería?

Alfonso: A mi y a la librería, sí, mucho. Al principio sobre todo, luego me llegó a odiar.

Pilar: ¿Lo sabía cuando se casó contigo?

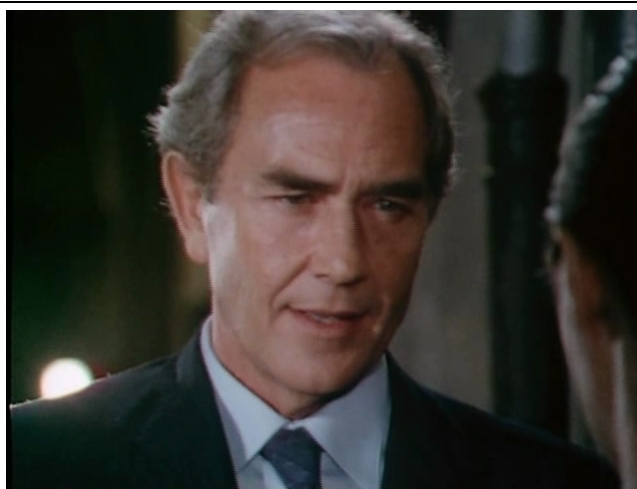
Alfonso: ¿Qué dices? Desde luego que no. ¿De qué me hubiera servido eso? Yo quería un hogar normal.

Pilar: Entonces, ¿por qué te llegó a odiar?

Alfonso: Por instinto, supongo, por frustración, por reflejo. Yo también la odiaba.

Segunda enseñanza (TVE 1: 1986), Capítulo 12

A pesar de la entereza que Pilar le muestra, cuando se queda sola rompe a llorar porque había pensado, como los demás personajes, que él estaba interesado en ella y deja ver, una vez más, el *bovarismo* de este personaje. Antes le había confesado que era alcohólica y ese es el punto de inflexión para que la protagonista reconozca su adicción ante los demás personajes. En el siguiente y último capítulo de la serie, Arturo no aparece y el tema de su orientación sexual queda zanjado.



Segunda enseñanza (TVE 1: 1986), Capítulo 12. Javier Escrivá interpreta a Alfonso Salas, un pionero personaje homosexual recurrente.

También en 1986 se emite *Pepe Carvalho* (TVE 1: 1986), la serie basada en las novelas del famoso detective creado por Manuel Vázquez Montalbán y dirigida por Adolfo Aristarain. En el quinto capítulo de la serie, Carvalho es contratado por un importante hombre de negocios para encontrar a su hija y recuperar unas fotos que ella utiliza para chantajearle. La encuentra en un bar de los bajos fondos que ofrece espectáculos eróticos, pero cuando va a devolverle las fotos, es asesinada. Carvalho y una amiga de la hija tienen que huir porque la policía sospecha de ellos. Finalmente el detective gallego averiguará que en realidad la hija de su cliente había muerto hace unos años y quien estaba chantajeándole era la supuesta amiga de la hija con la que había huido. Descubre también que es un travesti que había mantenido relaciones sexuales con su cliente y le chantajeaba para no publicar unas fotos comprometedoras.



Además, al final del capítulo Carvalho vuelve con Charo, la prostituta con la que mantiene una intermitente relación a lo largo de la historia del personaje, y cuando

intenta mantener relaciones sexuales con ella, no puede. Parece que está angustiado porque durante la huida había intentado lo mismo con el travesti sin saber que lo era, así que se levanta de la cama, va hacia la chimenea y decide quemar un libro (como es habitual en él), en este caso, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, de Freud. Vuelve a la cama ufano pensando que ha desterrado sus preocupaciones sobre su sexualidad, aunque finalmente el relato muestra que no puede tener sexo esa noche con Charo.

También en los ochenta, un artículo publicado en *La Vanguardia* (Clarós, 1987) deja constancia de la inclusión de un personaje gay en la serie *Amor... salut i feina* (TVE Catalunya: 1987), emitida en la desconexión territorial de Televisión Española. Esta comedia narraba las vicisitudes de Joan (Joan Pera), un hombre separado, en paro e hipocondríaco que vive con su hijo de ocho años y con su mayordoma. En ella Josep Ferrer interpretaba “el papel de Julià, el vecino homosexual”.

Asimismo, *Lorca, muerte de un poeta* (TVE 1: 1987) contaba con el imperativo de retratar la vida del reconocido literato granadino. La serie, dirigida por Juan Antonio Bardem, con guión del propio Bardem, Ian Gibson y Mario Camus, recibió el Premio de la Crítica en el Festival de Montecarlo de 1988. Las relaciones sentimentales homosexuales del personaje protagonista quedan en gran medida sugeridas, sin ofrecer gestos afectivo-sexuales explícitos, de forma que casi todas las alusiones directas son enunciadas por otros personajes. No obstante, se insinúa la atracción de Lorca hacia Dalí y se narra su relación con Emilio Aladrén y con Rafael García Rapún.



Lorca, muerte de un poeta (TVE 1: 1987), Capítulo 3. Homoerotismo sugerido entre Lorca y Dalí.

En este sentido, el momento en el que se hace referencia de forma más explícita a la orientación sexual de Lorca por parte del propio personaje tiene lugar al final del

cuarto capítulo de la serie. García Lorca está bebiendo en un bar, abatido porque Rafael García Rapún lo ha abandonado, entonces se acerca Cipriano Rivas Cherif.

Cipriano Rivas Cherif: No existe esa clase de amor que tú buscas. Eso que tú quieres de la manera más difícil, sólo se encuentra en una mujer.

García Lorca: Yo nunca he conocido mujer. [...]

Cipriano Rivas Cherif: Y me quieres convencer de que un hombre como tú, ávido y curioso de todo, se ha privado de una mitad del género humano.

García Lorca: ¿No te has privado tú de la otra mitad? Si es verdad lo que dices es que tú eres tan anormal como yo, que lo soy, en efecto, porque sólo he conocido hombres y sabes que el marica me da risa, me divierte con su prurito mujeril de lavar, planchar y coser, pintarse, vestirse con faldas, hablar con gestos y ademanes afeminados. Pero no me gustan. Tu idea de conocer sólo a la mujer no es la normalidad, ni la mía tampoco. Lo normal es el amor sin límites, pero para eso se necesitaría una verdadera revolución, una nueva moral, una moral de la libertad absoluta. Y esa es la que buscaba el viejo hermoso Walt Whitman.

Lorca, muerte de un poeta (TVE 1: 1987), Capítulo 4

A continuación Lorca recita su *Oda a Walt Whitman*²⁰ y termina el capítulo.

Esta ficción serial sigue la línea de recuperación del tiempo histórico de los prolegómenos de la Guerra Civil que guió la producción televisiva de los años ochenta. Se trataba de series caracterizadas por un tono monocorde “a medias entre dar voz a los vencidos y ajustar cuentas con los vencedores” (Palacio, 2005, p. 161) en un periodo, tras la dictadura franquista, propicio para ello. En este contexto, hablar sobre la homosexualidad de Lorca funcionaba como un símbolo más de la recientemente estrenada libertad de expresión. Esta serie, además, juega de nuevo con el ya mencionado “factor Elton John” acuñado por Ricardo Llamas (1997a, p. 72), es decir, el proceso por el cual la sociedad legitima o “perdona”, de alguna manera, a aquellos homosexuales que son destacadas excelencias en algún campo.

También se tiene constancia de la existencia de otros personajes episódicos en los años 80 en series como *El Séptimo cielo* (TVE 1: 1989), tal y como señalaba un artículo de *La Vanguardia* (16/10/89), en el que se informaba de que esta comedia trataría “asuntos tan dispares como los “yuppies”, la política, la prostitución, el

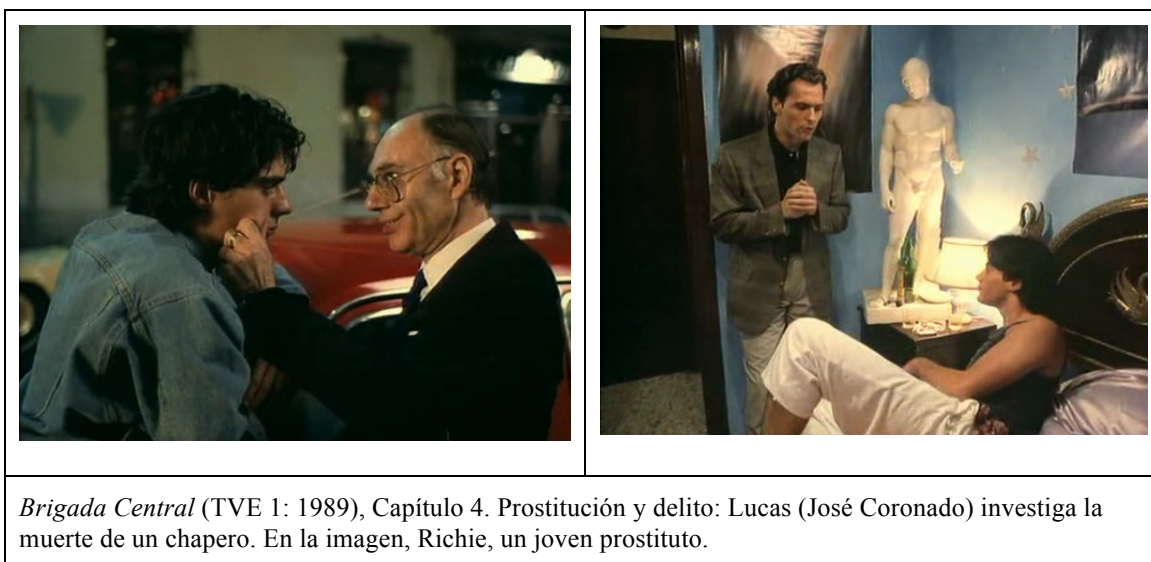
²⁰ La *Oda a Walt Whitman* se ha configurado como uno de los grandes piezas de la literatura homoerótica y constituye también una pieza narrativa esencial en la película *A un dios desconocido* (Jaime Chavarrí, 1977), con la que comparte la temática homosexual y el espíritu “Transicional”.

divorcio, la homosexualidad o el 92”. Asimismo, Baget Herms en una de sus críticas (*La Vanguardia*, 26/10/89) afirmaba que uno de los capítulos “nos mostraba la relación que se establece entre una profesora de reprimidas costumbres y un “chapero” que quiere ser actor.”.

En el mismo año, pero en una serie dramática, la exitosa *Brigada Central* (TVE: 1989), también se reflejaba la homosexualidad a través del mundo de la prostitución y el delito. En el cuarto capítulo, titulado “Último modelo”, Lucas (José Coronado) investiga la muerte de un chapero al que prestaba ayuda a través de la parroquia.

Richie: Me hace gracia, el “Buga” reformado y queriendo estudiar. ¿También te dijo que se había echado novia?

Brigada Central (TVE 1: 1989), Capítulo 4



La homosexualidad se sitúa de nuevo en un ámbito marginal y clandestino. Del comentario del personaje episódico reproducido arriba, se infiere que la homosexualidad se equipara al robo de coches o al chantaje, delitos que también cometía el personaje del “Buga”. De hecho, los miembros de la Brigada Central sospechan que quién ordenó matarlo fue su amante, un importante capo al cargo de una red de robo de coches, porque “Buga” intentó chantajearle. Finalmente, la hermana de “Buga”, “La China” (Pastora Vega), venga la muerte de su hermano disparando al narcotraficante en los testículos.

Por otro lado, en el décimo capítulo de esta misma serie aparece también otro personaje muy secundario del que aseguran que es homosexual y que es asesinado en los primeros minutos del episodio por estar involucrado también en un delito.



Brigada Central (TVE 1: 1989), Capítulo 10. Personaje capitular descrito como un sacristán ratero y homosexual.

No obstante, la representación de la homosexualidad en *Brigada Central* no se limitó a los personajes secundarios. En el quinto capítulo de la serie, titulado “Pies de plomo”, el inspector Flores (Imanol Arias) le pregunta a Lucas (José Coronado) por un rumor que corre por la brigada desde hace años.

Flores: Es un asunto delicado del que se viene hablando desde hace mucho tiempo.

Lucas: Sé de qué se trata.

Flores: Entonces no me lo hagas más difícil. ¿Es cierto o no? Si no quieres decírmelo estás en tu derecho, yo no puedo obligarte. Sólo te quiero ayudar, Lucas.

Lucas: Ya lo sé, Manuel. Lo que pasa es que no estoy seguro.

Flores: ¿Cómo que no estás seguro?, ¿eres o no eres homosexual?

Lucas: No sé, no lo sé, supongo.

Flores: Eso no se supone, se es o no se es. Y si lo eres, da la cara, coño. Nadie te va a matar por eso. Y si no lo eres, también afréntalo, defiéndete, demuéstrole a los que largan que eres tan hombre como ellos. Pero no andes con ambigüedades, no tragues, defínete. Oye, sé que es difícil, pero tienes que afrontarlo, salir de eso, liberarte, sin miedos, por las buenas, echándole cojones.

Lucas: Bien, está bien. Todo empezó de pequeño, ya sabes en el colegio, un compañero de clase, un amigo inseparable, miradas, escarceos, toqueteos sin importancia, pero ahí no pasó nada. Luego una chica, luego otra, hasta que ocurrió. Fue en el servicio militar, pero la experiencia fue negativa. Fue después cuando ocurrió algo más importante, me sentí profundamente atraído por un muchacho estupendo, un compañero de promoción y esa experiencia sí que fue positiva. Pero aquel muchacho se voló la cabeza de un tiro y eso me impresionó de tal forma que no se me quita de la cabeza

Flores: El asunto del 81 al que hizo referencia el director general.

Lucas: [asiente] En fin, que desde entonces no he tenido contactos con nadie, me he limitado a tratar de olvidar y a luchar desesperadamente por definirme, por encontrarme a mi mismo, por saber cuales son mis sentimientos, mis gustos, mis preferencias y, en definitiva, a romper de una maldita vez con estas dudas, por eso volví a salir con chicas y una de ellas me interesó especialmente, me atraía, hicimos el amor un montón de veces, iba bien, nos entendíamos y todo, incluso me sentí liberado, pero todas me han dejado. Y eso me ha dado qué pensar. Sí, soy introvertido, ya lo sé, pero eso no es un defecto, ¿no? Y, sin embargo, es esa introversión la que me tiene atrapado.

Flores: [al camarero] Champán del más caro, pago yo. Esto hay que celebrarlo, Lucas. Creo que eres tan hombre como los demás, lo que te hace falta es una buena mujer que te haga vibrar. ¿Sabes lo que te digo? Nos vamos a tomar esa botella y luego otra y después vamos a ir a un sitio que yo me sé y, a partir de mañana, te quiero ver en la brigada con la cabeza bien alta. Tú eres tan tío como los demás y al que lo ponga en duda le pego un tiro, ¿te enteras? Le pego un tiro.

Brigada Central (TVE 1: 1989), Capítulo 5

El capítulo termina con esta asertiva frase del inspector Flores. El diálogo pone de manifiesto, por un lado, la rigidez de las categorías sexuales de hombre/mujer y heterosexual/homosexual y la necesidad de pertenecer de forma inequívoca a una de ellas. Por otro, refleja la asociación entre orientación sexual y hombría en un contexto, el de un cuerpo de élite de la policía, dominado por hombres que se vanaglorian continuamente de su valentía y su dureza. De hecho, dentro de la Brigada Central tan sólo hay una mujer y esta es increpada en un capítulo por tener un trabajo muy poco femenino. Por último, queda implícita la vergüenza y la frustración del personaje de Lucas al plantearse que puede ser homosexual y se vuelve a asociar la homosexualidad con la muerte (en este caso un suicidio) y la soledad (a la que parece estar abocado Lucas).

El de Lucas fue uno de los personajes principales de *Brigada Central* y era descrito como un joven oficial, con un nivel económico y cultural alto, que había ido a la universidad, que vivía solo con su gato y que cuidaba su aspecto. A pesar de que, como hemos señalado, asegura haber sentido deseo sexual por hombres, a partir de la conversación con Flores, sólo se le vuelve a ver en la serie con mujeres. En concreto, en el duodécimo capítulo se ve cómo mantiene relaciones sexuales con dos mujeres.



Brigada Central (TVE 1: 1989), Capítulo 5. Lucas (José Coronado), personaje recurrente que presenta el rasgo homosexual.

Casos como los de *Anillos de oro*, *La huella del crimen*, *Pepe Carvalho* o *Brigada Central* (en lo referente a las tramas capitulares) son ejemplos de lo que podemos denominar un tipo de representación marginalizadora caracterizada por presentar personajes episódicos y que, por tanto, no ofrecen un extenso desarrollo psicológico. Están caracterizados también por ser unos de los primeros en introducirse en las ficciones y, en ese sentido, reflejar la forma que tenía la sociedad coetánea de lidiar con la homosexualidad bien a través de la ignorancia, la ignominia o la represión. Y, sobre todo, por estar asociados a aspectos fundamentalmente negativos como el delito, la frustración, el engaño o la soledad. Por ejemplo, en dos de los mencionados casos los personajes homosexuales son asesinados por sus amantes y en otros dos se dedican a la prostitución. Por último, los personajes suelen esconder su orientación sexual y el espectador se entera a través de otros personajes.

Ya en los años noventa empiezan a sucederse los personajes homosexuales recurrentes tanto en papeles secundarios como, con el caso de *Tío Willy* (TVE 1: 1998), en protagonistas.

En la primera categoría, encontramos ejemplos como el de *Poble Nou* (TV3: 1994). La exitosa y pionera telenovela catalana contó con un personaje homosexual recurrente, el de Xavier (Jordi Boixaderas), al que se le unió también su pareja en la ficción, Eugeni (Pep Torres). Además, la serie fue emitida para todo el territorio español

por Antena 3 con el título de *Los mejores años* (Antena 3: 1994). En estos precursores ejemplos, no se sabía muy bien cómo recibiría la audiencia a los personajes homosexuales. Por eso, la cadena TV3 decidió, según explicaba el propio creador de la serie, Josep María Benet i Jornet en una entrevista realizada para esta tesis (anexo 2), llevar a cabo una encuesta para conocer el grado de aceptación que tendría un personaje con esta característica. La respuesta fue muy positiva y así se dejó notar tanto en la audiencia como en la acogida del propio personaje de Xavier. El tratamiento de la homosexualidad en esta serie es descrito por Marta Ortega Lorenzo y Monserrat Solsona Pairó (2006) de la siguiente manera:

Las relaciones homosexuales se representan con naturalidad y cuidando mucho la caracterización de los personajes que las mantienen, en este caso Xavier y Daniel²¹. El primero es un poco bohemio y con vida desordenada, pero siempre aparece dispuesto a ayudar a los más débiles y es confidente y cómplice de la protagonista principal y heroína, Rosa. El segundo es un dentista en proceso de divorcio, tiene un hijo y es un hombre culto, sensible y de buena voluntad. En general, cuando los protagonistas saben que Daniel y Xavier son homosexuales no lo aceptan de buen grado. Pero poco a poco son aceptados y apreciados por todos, incluido el más reaccionario de todos los protagonistas, Antonio.

(Ortega Lorenzo & Solsona i Pairó, 2006, p. 557)



Poble Nou (TV3: 1994), Capítulos 87 (izq.) y 23 (drcha.). Xavier (Jordi Boixaderas) (en ambas fotos) y Eugeni (Pep Torres).

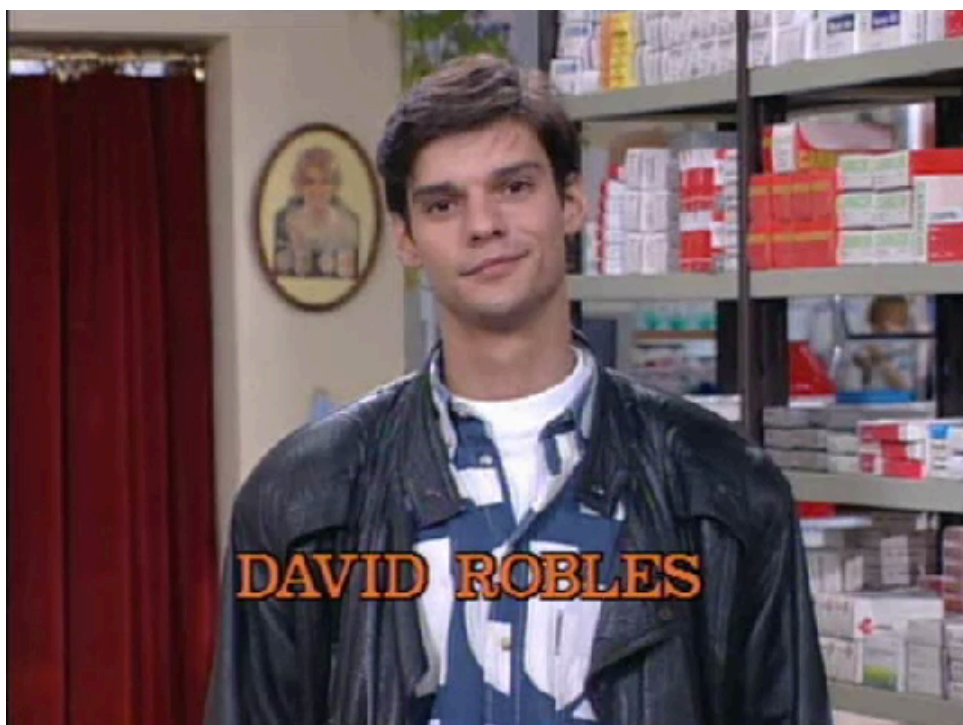
Del tratamiento de la homosexualidad ofrecido en la serie resulta relevante también por sus connotaciones el que una de las tramas principales del personaje de

²¹ Se trata de una errata. El personaje al que se refieren es al de Eugeni, tal y como ya señalaba la propia autora en su tesis doctoral: El Xavier [...] “cohabita amb l’Eugeni, un dentista divorciat que té un fill.” (Ortega Lorenzo, 2002, p. 230).

Xavier fuera hacerse la prueba del SIDA, que finalmente resultará negativa. No obstante, el tema del SIDA es tratado más en profundidad a través de otro de los personajes, en este caso femenino y heterosexual, que sí que lo tiene.

También destacan casos como el de *Farmacia de guardia* (Antena 3: 1991-95). En la etapa final de esta exitosa serie, un personaje muy secundario llamado Pablo (David Robles) revelaba su homosexualidad. El personaje era amigo de Guille (Miguel Ángel Garzón), el hijo mayor de la familia protagonista. Por tanto, fue uno de los primeros ejemplos de tratamiento de la homosexualidad masculina en personajes juveniles con el añadido de serlo en una de las ficciones españolas de mayor éxito y repercusión de la historia de la televisión en España.

En el décimo noveno capítulo de la cuarta temporada titulado “No se lo digas a nadie”, el personaje de Pablo le contaba a Guille que era homosexual. El guionista de este episodio fue Daniel Sánchez Arévalo, quien recibió el galardón Triángulo Rosado de 1995 de la Plataforma Gay-Lesbiana por este capítulo²².



Farmacia de guardia (Antena 3: 1991-95), Capítulo 136. David Robles interpreta a Pablo, un personaje secundario homosexual.

²² El propio hecho de que las asociaciones LGTBI comiencen a conceder premios es sintomática de la progresiva importancia de la visibilidad en sus reivindicaciones. Así, por ejemplo, los destacados GLAAD Media Awards (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) estadounidenses datan de 1990.

Guille: Bueno, pues tú dirás.

Pablo: Es que no es nada fácil.

Guille: Venga, hombre, Pablo, soy tu mejor amigo.

Pablo: Precisamente por eso, creo que deberías saberlo. No sé, puede que no lo encajes bien.

Guille: Hombre, no te preocupes. Nada de lo que me cuentes a estas alturas me va a sorprender.

Pablo: Bueno, verás, soy homosexual.

Farmacia de guardia, Capítulo 136 (Temporada 4, Capítulo 19)

Tras enterarse, Guille se aleja de él y su madre, Lourdes (Concha Cuetos), le pregunta extrañada por qué ya no se les ve juntos. Guille rehúsa contarle la verdad. Finalmente, Pablo se pasa por la farmacia, pero Guille sigue comportándose de forma extraña.

Guille: A ver, ¿por qué?, ¿por qué lo eres?

Pablo: Verás, es que tengo el hipotálamo muy pequeño. No, no es eso, deben ser mis hormonas prenatales. No, tampoco me convence. Ya está, son las secuelas de una sórdida infancia.

Guille: Vale, vale, déjalo ya.

Pablo: ¿Qué quieres que te diga, Quique? ¿Qué más da? ¿Te sentirías mejor si te trajera un certificado médico diciendo que lo mío es una enfermedad, algo biológico, algo que no se puede evitar? ¿Te ayudaría eso a aceptarlo? Sabes de sobra que eso no va a pasar.

Guille: Vamos a ver, ¿cómo puedes estar seguro de que lo eres? A lo mejor estás atravesando una crisis.

Pablo: Aquí el único que está atravesando una crisis eres tú.

Guille: Tú eres un tío normal, un atleta, el mejor delantero de nuestro equipo.

Pablo: Créeme, eso no tiene demasiado mérito.

Guille: Además, has salido con tías. Joder, si incluso una vez intentaste levantarme a María.

Pablo: Sin demasiado éxito.

Guille: Mira, puede que hayas tenido algunos reveses en cuestión de tías, pero eso no te convierte en... A lo mejor no has encontrado a la chica idónea.

Pablo: ¿Por qué estás tan empeñado en encontrar una justificación?

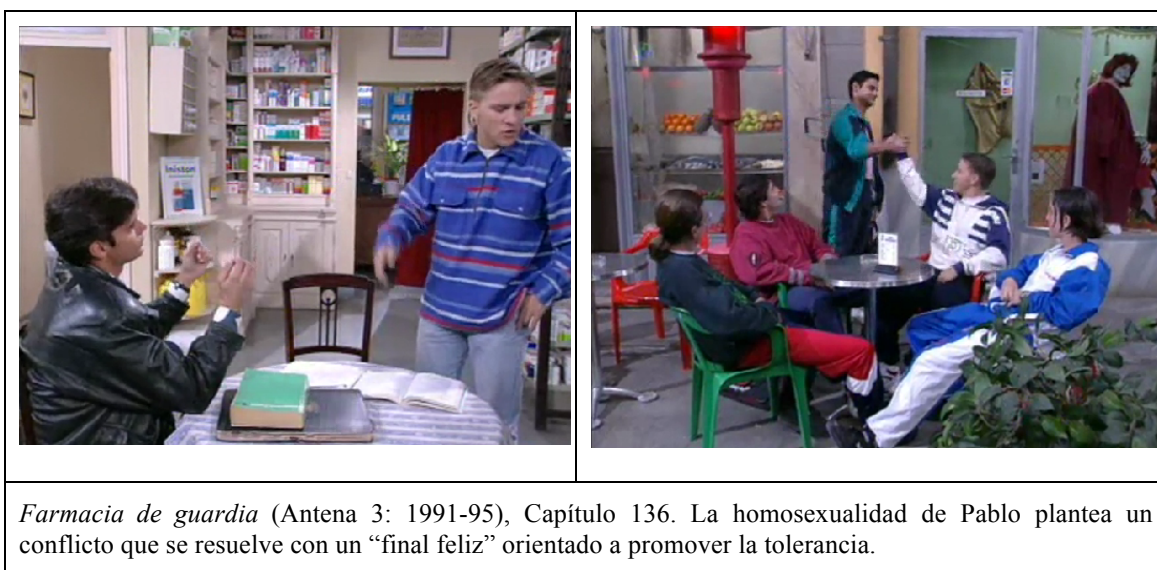
Guille: Porque no puedo aceptar que mi mejor amigo sea..., que tú seas...

Pablo: Homosexual, gay, maricón, invertido, rompeculos, julandrón. Llámalo como quieras, Quique, pero suéltalo de una puñetera vez.

Guille: No puedo, no puedo aceptarlo.

Farmacia de guardia, Capítulo 136 (Temporada 4, Capítulo 19)

Cuando sus amigos se enteran, no quieren jugar con él al fútbol porque evitar que les vea desnudos. Mientras que el personaje de Lourdes (Concha Cuetos) toma una postura comprensiva e intenta que Guille arregle las cosas con Pablo, el personaje de Adolfo (Carlos Larrañaga) adopta una actitud de rechazo, asegurando que él no tiene amigos homosexuales y que no le gusta que su hijo los tenga porque, según explica, “no me gusta que mi hijo ande con homosexuales, que luego vienen los malos entendidos”. Lourdes le acusa de no tener sensibilidad y él afirma entonces que “si para ser sensible, hay que ser marica, mi hijo y yo pasamos”. Finalmente, Lourdes le echa de la farmacia y Quique termina por llamar a Pablo. Además, en la última escena del capítulo se puede ver a todos los amigos juntos de nuevo e incluso Adolfo se acerca a darles la mano a todos, un gesto que indica que él también ha conseguido superar sus prejuicios. Por tanto, el relato se articula como un modelo reivindicativo con final feliz, en la línea del estilo de “contenidos políticamente correctos con el contrapunto de personajes secundarios conservadores” (Palacio, 2005, p. 181) que guiaba la serie.



Otro ejemplo es el de *Médico de familia* (Telecinco: 1995-99), a cuya tercera temporada, emitida en 1996 se incorporaba el personaje de Óscar Sanz (José Conde). Se trataba de un nuevo médico del centro de salud en el que discurría la acción que se había trasladado desde un centro de atención primaria en Toledo. En este caso, la homosexualidad seguía siendo el rasgo más destacado del personaje, no obstante, se producía una articulación más naturalizada de su orientación sexual. Así, la revelación de su homosexualidad no se presenta ya como un momento de confesión, sino como

una situación integrada en el relato. El novio del personaje, Arturo, acude a la clínica a recogerle después de la jornada de trabajo y es entonces cuando Gertru (Lola Baldrich) le pregunta a Óscar si su amigo está disponible porque cree que sería perfecto para una amiga suya, a lo que el médico responde que es su pareja. No hay, por tanto, ocultación inicial ni confesión atormentada de sus preferencias afectivo-sexuales.



Médico de familia (Telecinco: 1995-99), Capítulo 29. Óscar Sanz (José Conde), personaje recurrente homosexual.

Sin embargo, después la narración continúa centrándose en este rasgo del personaje y empieza a tener problemas por esa razón. Primero, Borja (José Ángel Egido), el director del centro de salud, cuenta un chiste sobre, como él mismo afirma, “mariquitas”. Gertru, que es la única que sabe que Óscar es homosexual, intenta disuadirle, aunque Óscar afirma que no pasa nada, que igual es gracioso. Luego entra en la sala su novio, que dejará de serlo en el octavo capítulo de esa temporada, y todos se enteran de su orientación. Posteriormente, un paciente se niega a que le atienda porque sabe que es homosexual. Borja le quiere echar del centro para que no traiga problemas, considera que hay cosas que no deben ir “aireándose”. Nacho (Emilio Aragón) se decepciona con la actitud de Borja y al final del capítulo, en un gesto de apoyo, todos dicen que si lo echa, ellos presentan su dimisión y se acaba quedando. Como han señalado autores como Mario García de Castro (2002, pp. 226-227) esta serie se

caracterizó por tratar temas sociales hasta entonces inéditos desde la perspectiva de lo “políticamente correcto”, incluso afirma el autor, de una forma “blanca” y “maniquea”. No sorprende, por tanto, que el relato opte por abordar la homosexualidad como tema social de actualidad ni que lo haga desde los parámetros de la justicia y la equidad, presentando los problemas con los que podía lidiar un homosexual, pero ofreciendo un final feliz.



Médico de familia (Telecinco: 1995-99), Capítulo 29. Óscar presenta a su pareja (izq.), lo que le acarreará problemas con Borja (José Ángel Egido). Sin embargo, los demás personajes le apoyan y consiguen evitar su despido (drcha.).

Otra serie de 1996 que se hacía eco de los aspectos sociales que le eran coetáneos fue *Turno de oficio. Diez años después* (TVE 1: 1996). Se trataba de la secuela de la alabada *Turno de oficio* (TVE 2: 1986-87), que fue dirigida por Antonio Mercero y que mostraba con un estilo realista y progresista los entresijos de unos juzgados. La secuela, dirigida y protagonizada por Juan Echanove, volvía a poner en la pantalla los diferentes debates sociales de la España de los años noventa. La serie contaba con un personaje secundario homosexual, el del forense del juzgado, llamado Borja Elizondo (Luis Pérezagua).

En el cuarto capítulo de la serie, el juez Cosme (Juan Echanove) se enfrenta a un caso de asesinatos de homosexuales en Madrid. El episodio refleja la homofobia existente en la sociedad (“se lo tenía merecido por maricón”, exclama uno de los imputados en el caso) desde un punto de vista reivindicativo. Es en este momento cuando el personaje de Borja “sale del armario” ante sus compañeros de trabajo, denuncia la situación de los homosexuales en la sociedad española del momento (“Nos odian, Cosme”, asegura) e intenta que un testigo declare, aunque eso signifique reconocer que es homosexual. A tenor de lo expuesto, la serie articula un discurso

reivindicativo sobre, por un lado, la injusticia de discriminar por la orientación sexual, y, por otro, la necesidad de reconocer públicamente la propia orientación. No obstante, la homosexualidad sigue radicada en el mundo de los bajos fondos y se sigue entremezclando con el delito y la marginalidad. En este sentido, la frase que pronuncia Borja después de que Cosme le cuente qué ha pasado en el caso, resulta una metonimia del propio discurso exhibido en la serie: “Se puede contar muchísimo mejor, pero la mayoría de las veces se cuenta mucho peor”.



Turno de oficio. Diez años después (TVE 1: 1996), Capítulo 4. Borja Elizondo (Luis Pérezagua), personaje recurrente secundario homosexual.

En 1996 también se estrena *Todos los hombres sois iguales* (Telecinco: 1996-98), una comedia inspirada en la película homónima de Manuel Gómez Pereira y que contaba con parte del equipo creativo de esta. La serie comienza cuando tres amigos que acaban de terminar con sus matrimonios deciden irse a vivir juntos. Allí conocerán a sus nuevos vecinos, Rubén (Francisco Boira), Nico (Juan Carlos Vellido) y Juanma (Ángel Burgos), tres amigos gays. En una serie que se cimentaba sobre los tópicos masculinos y femeninos y la llamada “guerra de sexos”, la homosexualidad se presentaba en numerosas ocasiones de forma estereotipada (desde el amaneramiento de los tres personajes hasta sus hobbies: por ejemplo, a Rubén le encanta planchar y a Nico, cocinar) o como contrapunto de la pretendidamente exagerada “masculinidad” de los protagonistas. Así, cabían actitudes homófobas (Joaquín (Josema Yuste) llega, por ejemplo, a afirmar que los gays “a la más mínima te borran el cero”) mezcladas con una cierta vocación paródica y progresista del relato. Los homosexuales aparecen ya en esta

comedia de forma desdramatizada, por un lado, y sin pretensiones reivindicadoras, por otro.

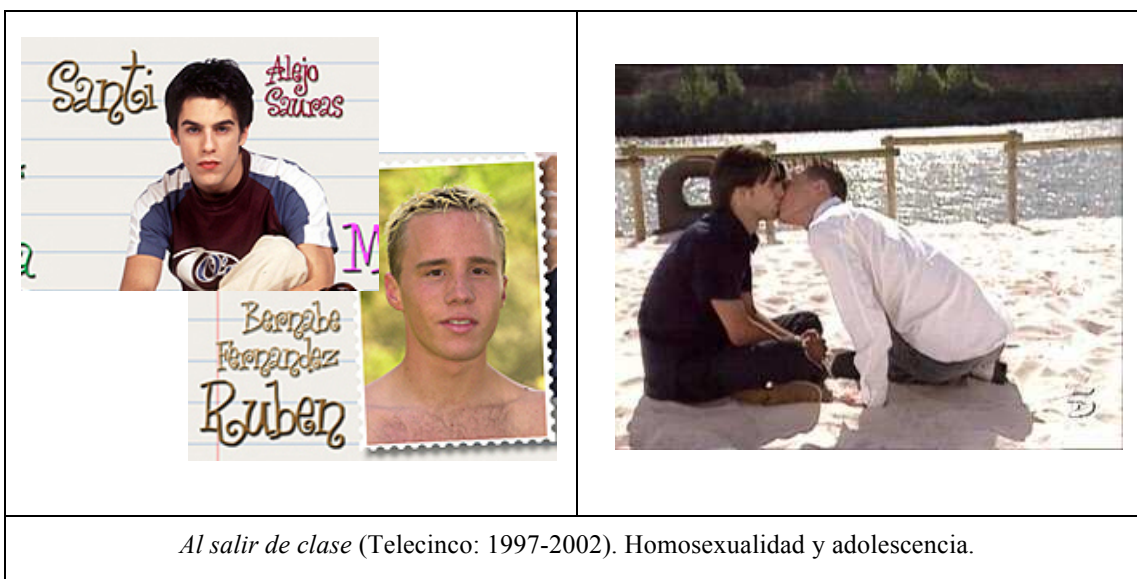


Todos los hombres sois iguales (Telecinco: 1996-98), Capítulo 1. Rubén (Francisco Boira) (izq.), Nico (Juan Carlos Vellido) (medio) y Juanma (Ángel Burgos) (drch.), los tres vecinos gays.

Un año después, en 1997, comienza su emisión el exitoso serial juvenil *Al salir de clase* (Telecinco: 1997-2002). La serie contó a partir de 1999 con un personaje gay, el de Santi Rivelles (Alejo Sauras), que recuperaba de algún modo el tipo de personaje angustiado por su orientación sexual, aunque después evolucionaba hacia la autoaceptación y llegaba incluso a tener una pareja estable, Rubén (Bernabé Fernández).

El rasgo más significativo de la representación de la homosexualidad masculina que ofrecía la serie es que se trataba el tema a través de un personaje coprotagonista y adolescente. Además, era una serie dirigida también mayoritariamente a un público adolescente y que se emitía, como ocurrió en el caso de *Poble Nou*, en horario de sobremesa, lo que significaba que ya no se entendía la homosexualidad como un tema del que había que proteger a los menores de edad y, por tanto, programar en horario nocturno. Los personajes, no obstante, tuvieron que enfrentarse a muchas dificultades por su orientación sexual, desde la propia represión y vergüenza hasta el rechazo y las burlas de los compañeros de clase y de su familia. Sin embargo, el relato se construyó

como una modalidad reivindicativa en la que los personajes acababan por superar los obstáculos y conseguir su objetivo.



En 1998 se emite *Tío Willy* (TVE 1: 1998), cuya característica principal, en lo referente a la cuestión analizada, consistía en que el personaje homosexual era el protagonista absoluto. Anteriormente, como se ha comentado, la serie *Lorca. Muerte de un poeta* ya había situado a un personaje gay como protagonista de la historia. No obstante, en el caso de la serie dirigida por Juan Antonio Bardem, se trataba de un imperativo histórico y en el caso de *Tío Willy*, de una decisión creativa.

La serie protagonizada por Andrés Pajares permitía además una reflexión sobre los cambios sociopolíticos en España, de modo que el personaje tuvo que emigrar durante el Franquismo por su orientación sexual y en el momento de la acción, instalada la democracia y un régimen amplio de libertades, puede volver a su país. Asimismo, y en una España previa a la aprobación del matrimonio homosexual, Willy y su pareja, Marcelo (Hugo Arana), se casan en Dinamarca en el último capítulo de la serie.

Su estreno suscitó cierta polémica ya que, por un lado, la Agrupación de Telespectadores y Radioyentes quería evitar “la socialmente indeseable magnificación de conductas patológicas, cuyas consecuencias en víctimas infantiles y adolescentes saltan con dramática frecuencia en los medios de comunicación” (R.G.G., *El País*, 10/08/1998). Por otro, Pedro Zerolo, el entonces presidente de la Federación Estatal de Gays y Lesbianas, aseguró: “esta serie supone un avance más hacia la normalización, con los riesgos que ello pueda comportar. El protagonista puede que esté estereotipado,

pero esto también sucede en otro tipo de obras” (“Los homosexuales aplauden la serie de Andrés Pajares”, *El Mundo*, 17/09/1998). A tenor de lo expuesto, las palabras de Valerio Lazarov, productor de la serie, que afirmó que *Tío Willy* “ha sido desarrollada para no irritar a nadie ni provocar fracturas en las familias”, resultan muy interesantes por lo que revelan sobre el tipo de representación. Es decir, se trata de una forma de abordar la homosexualidad, en primer lugar, que no ofenda a los espectadores heterosexuales y seguramente esa sea la razón por la que la pareja protagonista hasta durmiera en camas separadas. En segundo lugar, que no trastoque demasiado el concepto sobre lo que es un homosexual que se podía tener por parte de un amplio sector del público en el año 1998 y, de ahí, que los personajes estén estereotipados.

En el anuncio en prensa del estreno, reproducido en la página siguiente, observamos ese carácter familiar que los responsables de la serie optaron por darle a su producto (“Una serie de humor para toda familia”, reza el texto promocional). También se aprecia cómo se asocia la homosexualidad con la diferencia, con la otredad respecto de la heteronormatividad (“Una serie diferente”), e incluso se advierten ya ciertos signos de condescendencia con el retrato de la homosexualidad y de estereotipación del personaje gay, al que definen como “divertido”, “tierno” y “cariñoso”.

Al mismo tiempo que se avanzaba hacia un modelo reivindicativo vestigios de la modalidad marginalizadora seguían apareciendo de forma incidental, tal y como sucedía en el tercer episodio de *Periodistas* (Telecinco: 1998-02) en el que el chantaje y el suicidio seguían rodeando la homosexualidad en este caso en una trama encuadrada en el mundo de la política. Los personajes principales, no obstante, se posicionaban contra el mantenimiento de una doble vida así como contra el sensacionalismo periodístico.

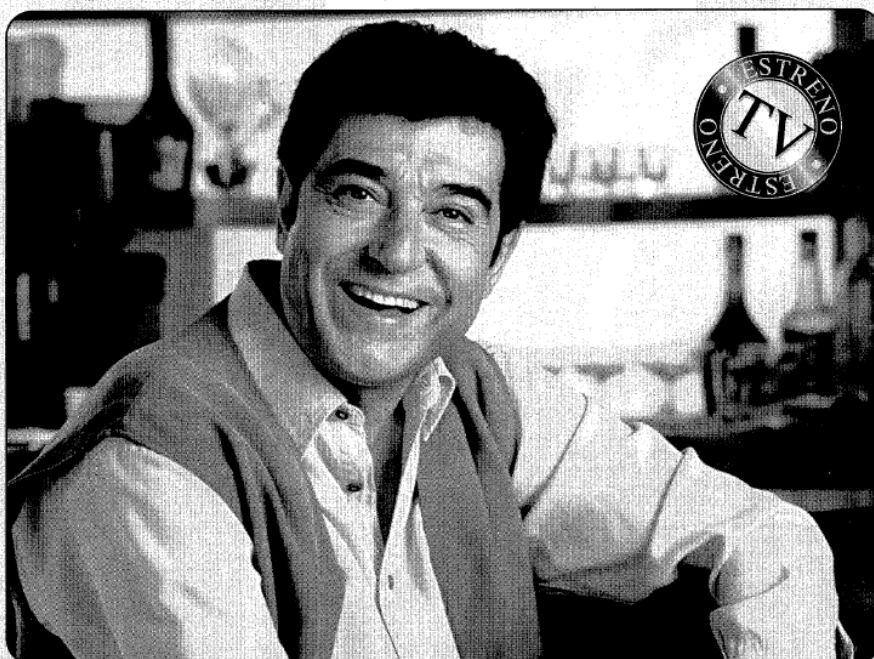
MARTES, 15 SEPTIEMBRE 1998

VIVIR | 11

LA VANGUARDIA

T I O W I L L Y

UNA SERIE DIFERENTE



HOY
21.50

Andrés Pajares es Tío Willy. Divertido, tierno, cariñoso... En una serie llena de humor para toda la familia. Un gran estreno de La Primera para este otoño.

rtve
GRUPO

www.rtve.es



La Primera

En el nuevo milenio los personajes homosexuales en las series de ficción españolas se multiplican y diversifican. Cada vez toman más protagonismo dentro de las ficciones, se desdramatizan más los aspectos relacionados con su orientación sexual, están más integrados y son más cotidianos. Es el caso de personajes como el de Beni (Asier Etxeandía) en *Un paso adelante* (Antena 3: 2002-05), uno de los alumnos de la escuela de baile en la que se ambientaba la serie. Fue un personaje que, desde el primer momento, daba a conocer a sus compañeros su orientación sexual y que, dentro del relato, desempeñó un papel principal durante la primera temporada. Además, trabajaba como camarero en una discoteca donde también interpretaba números como *drag queen*. De hecho, ante los comentarios homófobos del personaje de Rober (Miguel Ángel Muñoz) en el primer capítulo decide “darle un escarmiento” y, durante una actuación, asegura que es su novio y le da un beso delante de los demás personajes. Rober se molesta y le dice “eres un” aunque Beni termina la frase diciendo “maricón” y asegurando que “la palabra es igual que un cariño”. Después, le pondrán como compañero de habitación a Rafa (Ricardo Amador), un alumno gitano que, a pesar de las dudas del propio Beni sobre cómo podría tomarse su homosexualidad, responde “vale, a más que tocamos”.



Un paso adelante (Antena 3: 2002-05), Capítulo 1. Beni (Asier Etxeandía).

Por otro lado, con *Aquí no hay quien viva* (Antena 3: 2003-06) se mostraba ya un ejemplo de cotidianeidad –diluida– de la convivencia de una pareja gay y los

personajes, Mauri (Luis Merlo) y Fernando (Adriá Collado), ocupaban el rol de coprotagonistas. Como ha señalado Paul Julian Smith (2006, p. 108), la serie “ofrece un certero mapa social de la España urbana” y, en este sentido, la homosexualidad es incorporada como parte de dicha sociedad.




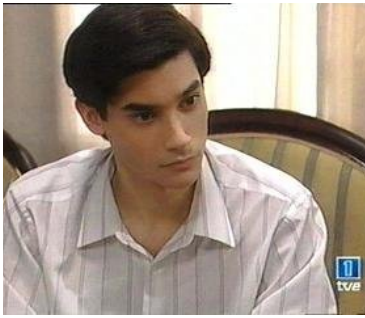


El hecho de que además se tratara de una comedia de situación permitió desdramatizar todo lo relacionado con la homosexualidad, como ya habían apuntado series como *Todos los hombres sois iguales* o *Un paso adelante*. De hecho, las situaciones cómicas no se sustentan ya sobre la base del amaneramiento de los personajes o de los equívocos. Un claro ejemplo de esto es el capítulo (temporada 1, capítulo 17) en el que la pareja formada por Mauri y Fernando, que han “salido del armario” ante sus vecinos, les invitan a una fiesta en su casa. Los invitados están emocionados por tener unos vecinos gays, les parece muy moderno y, de hecho, la comicidad de la secuencia se deriva del hecho de que no dejan de preguntarles por su “identidad gay”, hasta el punto que Mauri asegura que dentro de poco les van a pedir “queso gay”. Se alejan, por tanto, de las actitudes homófobas que presentaban los personajes de otras ficciones anteriores (aunque fueran también comedia como en el caso de *Todos los hombres sois iguales*) y se observa así el cambio hacia una modalidad de representación integrada.



Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 1. Mauri (Luis Merlo) y Fernando (Adriá Collado), pareja protagonista en una escena que evidencia la apuesta por la cotidianidad en el enfoque de la serie en general y de la homosexualidad en particular.

Intentando seguir la estela de *Aquí no hay quien viva* la productora Miramón Mendi estrenó en 2005 la comedia *A tortas con la vida* (Antena 3: 2005-06), en cuyo reparto también había lugar para un personaje gay. Se trataba de Simón (Josep Julien/Roberto Correcher), el mayordomo de la pareja protagonista.

En la segunda mitad de la primera década de los dos mil, las reformas legales respecto a la homosexualidad así como el propio cambio en la sociedad española crearon un clima idóneo para la proliferación de personajes homosexuales. Es el caso de personajes como el de Jaime (Aitor Merino) en *Mujeres* (La 2: 2006), Richard (David Arnaiz) y Echegaray Jr. (Jorge Lucas) en *Yo soy Bea* (Telecinco: 2006-09), Jaime (Jan Cornet) en *Motivos personales* (Telecinco: 2005), Sito (Jaime Menéndez), Felipe (Xosé Manuel Esperante) y César (Miguel Cubero) en *Amar en tiempos revueltos* (TVE 1: 2005-), Fernando (Ales Furundarena) en *Los Serrano* (Telecinco: 2003-08), Fidel (Eduardo Casanova) y Tony (Secun de la Rosa) en *Aída* (Telecinco: 2005-), Fer (Javier Calvo) y David (Adrián Rodríguez) en *Física o química* (Antena 3: 2008-11) o Alberto (Gerard Martí), Ginés (Nando González) y Xisco (Borja Tous) en *Un golpe de suerte* (Telecinco: 2009).

		
<i>Mujeres</i> (La 2: 2006). Jaime (Aitor Merino)	<i>Yo soy Bea</i> (Telecinco: 2006-09) Richard (David Arnaiz)	<i>Motivos personales</i> (Telecinco: 2005) Jaime (Jan Cornet)
		
<i>Amar en tiempos revueltos</i> (TVE 1: 2005-) Sito (Jaime Menéndez)	<i>Los Serrano</i> (Telecinco: 2003-08) Fernando (Ales Furundarena)	<i>Aída</i> (Telecinco: 2005-) Fidel (Eduardo Casanova)

		
<i>Física o química</i> (Antena 3: 2008-11) Fer (Javier Calvo)	<i>Un golpe de suerte</i> (Telecinco: 2009) Alberto (Gerard Martí)	<i>Arturo</i> (Alberto Vázquez) <i>Cuéntame</i> (TVE 1: 2001-)
Multiplicación de personajes masculinos homosexuales en la segunda mitad de la primera década de los dos mil.		

Destaca en este periodo el descenso en la edad de los personajes gays con casos como los de *Aída*, *Física o química* o *Un golpe de suerte* que, como ya se apuntaba en series de los noventa, supone un cambio en la consideración social de la homosexualidad. Y, por otro, el curioso ejemplo de las series históricas como *Cuéntame* o *Amar en tiempos revueltos*, donde se opta por un modelo de representación integrada, a pesar de la época en la que están ambientadas. Así, los personajes no se encuentran atormentados por su condición sexual, la revelación de esta no se produce en forma de confesión (que, como apuntaba Foucault, era la forma en la que se manifestaba habitualmente porque era tratado como un pecado) y los personajes que la conocen reaccionan generalmente de forma positiva.

Por ejemplo, a continuación analizaremos el caso de la “salida del armario” de Arturo (Alberto Vázquez) en *Cuéntame*. Arturo es un amigo de Mercedes (Ana Duato) de la universidad y le ha invitado a ella y a su marido Antonio (Imanol Arias) a su fiesta de cumpleaños (capítulo 174). En el local, asisten a una actuación de un hombre travestido que canta *Fumando espero* de Sara Montiel. Luego descubren que es Arturo y este incluso bromea sobre la posibilidad de seducir a Antonio. Este tipo de revelación de la orientación sexual está más cerca del tipo de representaciones de la homosexualidad del siglo XXI, de hecho se parece bastante al caso de Beni en *Un paso adelante*, que de las modalidades de representación de los primeros años de la Transición, época en la que se ambientaba en esos momentos la serie. Es decir, no se plantea como una confesión, no hay culpa en el personaje gay ni reacciones virulentas o dramáticas en los demás.

Algo similar ocurre en *Amar en tiempos revueltos*. Personajes como los de Sito, Felipe o César son conscientes de que no pueden vivir abiertamente su homosexualidad

por el régimen sociopolítico en el que se hallan. Sin embargo, no hay en ellos sentimiento de culpa, salvo en el caso de Sito que afirma que lo que él quiere es “ser normal”, simplemente se adaptan a las circunstancias. Por ejemplo, Sito y Felipe tienen una “novia formal” mientras se acuestan juntos. Además, los personajes que conocen su orientación [por ejemplo, Paloma (Ana Otero) o Teresa (Carlota Olcina)] reaccionan con naturalidad.

Teresa: Primero quiero que sepas que pese a lo que me contaste sobre tus amores, que nada, que no me importa, que sigo estando muy a gusto contigo.

César: Bueno, me tranquiliza, pero déjame contarte un secreto. Las personas no somos mejores ni peores según el sexo que nos guste.

Teresa: Ya, ya lo sé.

Amar en tiempos revueltos (TVE 1: 2005-), Temporada 1, Capítulo 173

Resulta revelador en esta conversación que Teresa diga que ya sabe que las personas no son mejores o peores según su orientación sexual porque se trata de una respuesta propia de la modalidad integrada ante una afirmación, la de César, propia de la modalidad reivindicativa pero en un contexto diegético en el que predominaban o bien la modalidad oculta o la marginalizadora en las representaciones discursivas (no en las televisivas, ya que aún no habían empezado las emisiones de este medio de comunicación en España).

No obstante, la serie *Cuéntame* había abordado el tema de la homosexualidad en un capítulo anterior a la aparición del personaje de Arturo. En concreto, en el capítulo 169 titulado “¿También tú, Corazón de León?”, en el que los padres de la familia Alcántara sospechan que el hijo menor, Carlitos (Ricardo Gómez), puede ser homosexual. En el comienzo del capítulo, la familia protagonista ve en su recientemente estrenada televisión en color una noticia sobre la manifestación de 1976 en Barcelona para derogar la Ley de peligrosidad social, ante lo que Carlos asegura: “No hay derecho a que le hagan eso a los homosexuales”. No obstante, Antonio (Imanol Arias) contesta “¿pero qué quieres que hagan hijos si son sarasas?”. Después, Carlos ayudará a un amigo, Benito (David Becerra), al que le están pegando porque dicen que no le gustan las chicas. Antonio los ve juntos por la ventana, luego Carlitos le pregunta por cómo reaccionarían si les dijera que es homosexual, Mercedes (Ana Duato) encuentra unas revistas con fotos de hombres y, finalmente, reciben una carta diciendo que su hijo es homosexual, y empiezan a creer que lo es.

Por su parte, Tony (Pablo Rivero) y Juana (Cristina Alcázar) investigan el caso del padre de esta, que se llevó fichas policiales de los detenidos por la Ley de peligrosidad social para chantajear a los homosexuales.

A lo largo del capítulo, se enuncia un discurso reivindicativo sobre la aceptación del otro, del que es diferente, en el contexto de una España recién democrática y que empezaba a ampliar las libertades, pero que en la que la homosexualidad seguía siendo social y políticamente condenada. Al final del capítulo, Mercedes y Antonio descubren aliviados que Carlos no es homosexual. Por tanto, se aprecia una importante diferencia entre la actitud de estos con respecto a la homosexualidad en un personaje ajeno a la familia y en uno de ella. En este sentido, la homosexualidad de Arturo la asimilan porque no les toca de cerca, pero se apunta a que no hubiera sido lo mismo en el caso de su hijo. Se trata de una forma de actuar propia de la época y que, como en el caso de la representación de la homosexualidad a través del personaje de Arturo, es análoga a muchas actitudes y representaciones contemporáneas, poniendo de manifiesto que, en esta ficción, la disrupción entre el contexto diégetico y el de producción genera un discurso histórico, pero pasado por el tamiz de la contemporaneidad.

Entre las producciones más recientes que incorporan la homosexualidad como parte capital de su discurso, destaca el estreno en 2011 de *Vida loca* (Telecinco: 2011-), una comedia de situación protagonizada por una pareja de hombres, Juanjo (Javier Tolosa) y Andrés (Toni Cantó). Por un lado, la ficción muestra los cambios sociales de los últimos años en España, de forma que, de nuevo y tras *Tío Willy*, los personajes homosexuales son los protagonistas absolutos de una ficción. Además, en el primer capítulo contraen matrimonio, lo que sitúa la historia en un contexto social plenamente coetáneo a la emisión y evidencia el cambio en el imaginario colectivo. Sin embargo, como sucedía en la propia *Tío Willy* y, en general, como ha venido siendo habitual en el desarrollo de la representación de la cuestión gay en la ficción audiovisual, los personajes están sumamente estereotipados y es precisamente su amaneramiento el que se presenta como cómico. En especial, el personaje de Juanjo aúna los más manidos tópicos en lo que a representación de la homosexualidad se refiere, como él mismo se define es “delicado, exquisito, femenino y rematadamente homosexual” (Capítulo 1). Los repetidamente utilizados referentes gays españoles como Alaska o Almodóvar, se mezclan en el primer capítulo de la serie con otros tópicos como el supuesto buen gusto y cuidado personal de los homosexuales (“Juanjo: ¡Ay, qué mal viste, pero cómo me gusta!”, “Amelia: ¡Hijo, para ser mariquita, eres un poco guarro!”) y la no muy velada

homofobia del hijo pequeño (“Marcos: ¿quién va a saber más de ligar que Juanjo, papá?, que te ha hecho trucha”, Juanjo: Es difícil tener un padre gay, como para encima tener un padrastro vigorético”).

Por tanto, *Vida loca* se diferencia de los esfuerzos reivindicativos de la primera década del siglo por desmontar los tópicos entorno a la homosexualidad y situarla en un plano más “serio” y, consecuentemente, más pretendidamente realista, y recurre a un estereotipo, que seguramente nunca se fue, pero que parece volver con renovada energía. Habrá que esperar a ver cómo se desarrolla la cuestión en esta nueva década, pero esta ficción apunta a un cambio, o más bien ninguno, en el paradigma representativo.

Por último, resulta importante señalar que todas las ficciones mencionadas optan por una representación del sexo especialmente implícita. Las relaciones afectivas homosexuales masculinas que se han podido ver en las series de televisión generalista españolas han omitido recurrentemente las escenas de sexo. A pesar de las limitaciones de contenido en unas cadenas generalistas que pretenden llegar a un amplio sector del público, las relaciones sexuales entre mujeres han sido tratadas con mayor frecuencia y explicitud.

3.2.3.2.1.1. MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD MASCULINA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA SERIAL ESPAÑOLA

MODALIDAD DE REPRESENTACIÓN	CARACTERÍSTICAS	EJEMPLOS
Ocultá	<ul style="list-style-type: none"> - Utilización de elementos discursivos ambiguos para sugerir la homosexualidad del personaje. - Personajes episódicos. 	<i>Curro Jiménez</i> (TVE: 1976-78)
		<i>Anillos de oro</i> (TVE: 1983)
Marginalizadora	<ul style="list-style-type: none"> - Asociación de la homosexualidad con aspectos esencialmente negativos como la frustración, la soledad, el delito o el engaño. - El personaje es inequívocamente homosexual, pero el espectador lo sabe 	<div>SERIE BISAGRA</div> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La huella del crimen</i> (TVE 1: 1985) - <i>Pepe Carvalho</i> (TVE 1: 1986)

	<p>a través de otros personajes.</p> <p>- Personajes episódicos.</p>	SERIE BISAGRA	<p>- <i>Segunda Enseñanza</i> (TVE 1: 1986)</p> <p>- <i>Lorca, muerte de un poeta</i> (TVE 1: 1987)</p> <p>- <i>Brigada Central</i> (TVE 1: 1989)</p>
Reivindicativa	<p>Integradora</p> <p>- La trama se centra en la homosexualidad del personaje para mostrar los conflictos derivados de la orientación sexual. Normalmente la amenaza proviene de otros personajes o de la sociedad en su conjunto.</p> <p>- El personaje es inequívocamente homosexual y es él mismo el que lo dice.</p> <p>- El discurso promueve la aceptación y la igualdad de los homosexuales.</p> <p>- Personajes recurrentes.</p>		<p>- <i>Poble Nou</i> (TV3: 1994)</p> <p>- <i>Farmacia de guardia</i> (Antena 3: 1991-95)</p> <p>- <i>Médico de familia</i> (Telecinco: 1995-99)</p> <p>- <i>Turno de oficio. Diez años después</i> (TVE 1: 1996)</p> <p>- <i>Al salir de clase</i> (Telecinco: 1997-2002)</p> <p>- <i>Tío Willy</i> (TVE 1: 1998)</p>
		SERIE BISAGRA	<p>- <i>Todos los hombres sois iguales</i> (Telecinco: 1996-98)</p>
Integrada	<p>- La homosexualidad no es un rasgo de distorsión y los personajes homosexuales se equiparan narrativamente a los heterosexuales.</p> <p>- El personaje es inequívocamente homosexual y es él mismo el que lo dice.</p> <p>- Personajes recurrentes, cada vez con más protagonismo.</p>		<p>- <i>Cuéntame</i> (TVE 1: 2001-)</p> <p>- <i>Un paso adelante</i> (Antena 3: 2002-05)</p> <p>- <i>Aquí no hay quien viva</i> (Antena 3: 2003-06)</p> <p>- <i>A tortas con la vida</i> (Antena 3: 2005-06)</p> <p>- <i>Mujeres</i> (La 2: 2006)</p> <p>- <i>Yo soy Bea</i> (Telecinco: 2006-09)</p> <p>- <i>Amar en tiempos revueltos</i> (TVE 1: 2005-)</p> <p>- <i>Física o química</i> (Antena 3: 2008-11)</p> <p>- <i>Un golpe de suerte</i> (Telecinco: 2009)</p>
Reivindicativa	<p>Transgresora</p> <p>- La trama se centra en la homosexualidad de los personajes.</p> <p>- Personajes inequívocamente homosexuales.</p> <p>- Varios personajes protagonistas. Tienen más peso narrativo que los heterosexuales.</p> <p>- Reivindica la diferencia (visión <i>Queer</i>)</p>		<p>- <i>Lo que surja</i> (Internet)</p> <p>- <i>Sexo en Chueca</i> (FDF: 2009 y LaSiete: 2010)</p> <p>- <i>Gayxample</i> (Internet)</p>

Para analizar los modos de representación de la homosexualidad en la ficción televisiva española, se han utilizado las categorías señaladas por Juan Carlos Alfeo (1997) con respecto al cine y se han añadido aquellas propias del formato televisivo.

Se diferencian cuatro modalidades de representación: oculta, marginalizadora, reivindicativa (dividida en “integradora” y “transgresora”) e integrada. La primera, la modalidad oculta, se caracteriza por sugerir la homosexualidad del personaje sin llegar a expresarlo de forma inequívoca. Recurre a diálogos o gestos ambiguos para insinuar la orientación homosexual del personaje, apelando a la competencia del espectador para interpretarlos. Así, los gestos o la forma de hablar afectada del personaje, los eufemismos en los diálogos o las acciones equívocas se convierten en indicios que el espectador interpreta dentro de un código extradiscursivo en el que, por poner un ejemplo, ser delicado se asocia con ser homosexual. Un ejemplo de esta modalidad es el ofrecido en el quinto capítulo de *Curro Jiménez* a través de un personaje secundario que se siente extrañamente atraído por una mujer, que, como el espectador sabe, es en realidad El Estudiante disfrazado. Esta modalidad de representación es la primera en aparecer (lo hace durante en la Transición) ya que, al no plantear el tema frontal e irrefutablemente y hacerlo a través de personajes episódicos, evitaba la censura y la posible polémica.

La serie *Anillos de oro* funciona como bisagra entre la modalidad de representación oculta y la marginalizadora. Por un lado, el séptimo capítulo de esta serie, en el que se aborda el tema estudiado, no ofrece en ningún momento una constatación verbal o visual de la homosexualidad del personaje. De hecho, como ya se ha comentado, incluso se escamotea al espectador la imagen de los dos hombres cuando la sirvienta les descubre en la habitación presumiblemente manteniendo relaciones sexuales. En este sentido, comparte características definitorias con la modalidad oculta.

Sin embargo, se trata de una serie posterior a ejemplos como los de *Curro Jiménez* y la forma de representación varía. En primer lugar, se aborda específicamente el tema de la homosexualidad en el capítulo y el homosexual es el protagonista de dicho episodio, mientras que en el caso de *Curro Jiménez* era un personaje, además de episódico, secundario, en un capítulo en el que, desde luego, no se trataba de forma monográfica la homosexualidad. Además, mientras que en el capítulo de la serie protagonizada por Sancho Gracia la atracción sexual del personaje era una forma de crear una situación cómica (el espectador se podía divertir viendo cómo El Estudiante

salía de semejante aprieto), en *Anillos de oro* la orientación del personaje se plantea de una manera más seria, pero a la vez más dramática. Por eso, también reúne características que podrían situarla en la modalidad de representación marginalizadora.

La modalidad de representación marginalizadora se caracteriza por presentar a personajes también episódicos, que llevan su orientación sexual en secreto y que, por tanto, es el propio discurso, a través de las imágenes o de otros personajes, el que indica su homosexualidad. Son, además, personajes frustrados o abocados a la soledad o el delito. Aparte del citado capítulo de *Anillos de oro*, pertenecen a esta modalidad los también mencionados episodios de series como *La huella del crimen* o *Pepe Carvalho*. En la primera, los tres personajes tienen un final trágico, uno es asesinado, otro es su asesino y acaba en la cárcel y el último acaba solo, ya que han matado a su pareja, y tras haber sufrido continuas vejaciones por ser homosexual. En la segunda, el personaje del hombre que lleva una doble vida está frustrado porque tiene que ocultar sus relaciones homosexuales y el del travesti acaba literalmente por los suelos después de recibir el puñetazo de Carvalho cuando se entera de que es un hombre. Además, ese personaje está vinculado al delito y a los bajos fondos, ya que chantajea a su antiguo amante y trabaja en un bar de alterne. Por último, se plantea en él la imposibilidad de encontrar el amor ya que, a pesar de que se enamora de Carvalho y a este también le gusta, está abocado al fracaso y finalmente a la soledad, tal y como plantea el relato. Vestigios de este modelo representativo continuarán coexistiendo con otros modelos como ocurría en el tercer episodio de *Periodistas*, en el que el personaje homosexual episódico ocultaba su orientación y acababa suicidándose.

Por su parte, series como *Segunda enseñanza*, *Lorca*, *muerte de un poeta* o *Brigada Central* funcionan también como charnela entre dos modalidades de representación. La primera contó con el primer personaje recurrente homosexual en una serie española del que se tiene constancia, aunque su orientación sólo se revelaba en el penúltimo capítulo de la serie, por lo que se podría hablar de una representación episódica o incidental. Esta ficción abordaba el tema con un discurso, por un lado, pesimista: el personaje de Alfonso, que no en vano había perdido a su mujer y a su hijo en un accidente de tráfico, se arrepentía por el daño que había hecho a su familia como si se tratase de un trasunto del personaje de Arturo de *Anillos de oro*, que significativamente compartía equipo creativo con *Segunda enseñanza*, pero años más tarde. Además, su discurso era a la vez resignado y frustrado, ya que aseguraba que no se volvería a casar, dejando implícito que ya no compartiría su vida con nadie. Pero, por

otro lado, también se atisbaba en este capítulo un cierto sentido reivindicativo, ya que, por ejemplo, el propio personaje arremete contra la hipocresía de la sociedad cuando le cuenta a la protagonista por qué se casó.

Por su parte, *Lorca, muerte de un poeta* también enarbola un discurso de reivindicación de la libertad, en el que se incluye la libertad sexual, pero a la vez presenta a Lorca como un personaje frustrado por sus relaciones sentimentales. Por último, *Brigada Central* abordó el caso de un personaje también recurrente que había mantenido relaciones afectivo-sexuales, según él satisfactorias, tanto con hombres como con mujeres, un rasgo novedoso; pero que también parecía condenado a la soledad, ya que el hombre con el que mantuvo una relación se suicidó y las mujeres le abandonan. Por eso, estas tres series se pueden considerar como un punto intermedio entre un tipo de representación marginalizadora y reivindicativa.

Ya en los años noventa, comienzan a aparecer personajes que reivindican la igualdad de su orientación sexual y relatos en los que son los factores externos a ellos (la sociedad, otros personajes, etc.) los que ponen obstáculos. La ficción sigue centrando las tramas de estos personajes en su orientación sexual y los problemas que les comporta, pero ahora el discurso promueve la tolerancia. Son personajes que van tomando cada vez más protagonismo dentro de las series hasta llegar a ser el personaje principal como ocurría en *Tío Willy*. Entre los ejemplos, se cuentan series como *Poble Nou*, *Médico de familia* o *Al salir de clase*.

Por su parte, *Todos los hombres sois iguales* puede considerarse como un paso intermedio entre la modalidad reivindicativa y la integrada, ya que por un lado se desdramatiza el tratamiento de la orientación sexual y parece no haber necesidad de un discurso reivindicador de la opción sexual, pero, por otro, los personajes siguen teniendo que lidiar con actitudes homófobas por parte de otros personajes, en concreto, los protagonistas. Además, los personajes siguen marcados por una fuerte dependencia de su homosexualidad como rasgo definitorio del personaje, es decir, siguen siendo “el gay” hasta el punto de que no se diferencie mucho la personalidad de los tres personajes homosexuales de esta serie.

Con el cambio de siglo las series comienzan a introducir personajes cada vez más integrados en la narración y en los que la homosexualidad no supone ya un elemento de distorsión, sino una característica más de definición del personaje. Los personajes no se sienten diferentes ni los otros personajes los ven de esa manera. Por tanto, no hay necesidad de entonar un discurso reivindicador ni de sumergirse en el

proceso interno de autoaceptación del personaje. Como ejemplo se pueden citar series como *Aquí no hay quien viva*, *Mujeres*, *Física o química* e incluso los singulares casos, ya analizados, de series históricas como *Cuéntame* y *Amar en tiempos revueltos*.

Por otro lado y fuera de los circuitos de televisión comercial generalista, surge un nuevo tipo de representación que toma como modelo series anglosajonas como *Queer as folk*, la modalidad de representación focalizada. Se trata de series que se centran en la homosexualidad como temática. Así, la mayoría de los personajes protagonistas son gays y se trata, además, de describir no sólo las relaciones homosexuales, sino también la llamada “cultura gay”, es decir, el conjunto de signos y referencias que funcionan dentro de esta comunidad. En España estas series aparecen en Internet y tienen su máximo exponente en *Lo que surja*, que ha llegado incluso a editarse en DVD. Además, finalmente dieron el salto a la televisión generalista, a través de los canales de TDT, con series como *Sexo en Chueca* (FDF: 2009 / LaSiete: 2010).

Por su puesto, no se trata de categorías cerradas ni de ejemplos que no presenten diferencias entre sí. De hecho, series como *Motivos personales*, *Aída* o *Los Serrano* presentan características singulares. La primera es un caso curioso de lo que podríamos denominar modalidad reivindicativa inversa porque, como señalan los propios guionistas, el entorno del personaje no tendría problemas en aceptar su homosexualidad, pero es a él al que le cuesta asumirlo.

Sugiero que Jaime adquiriera mas protagonismo y sea el heredero del testamento de Federico. y que conserve su amistad con Nacho. Este personaje entusiasma. Jaime ha sido de nuestros personajes favoritos desde el principio. En una época en la que “salir del armario” parece relativamente fácil (por lo menos, es lo que se ve en las series de televisión y películas actuales), nos apetecía contar este proceso desde otro punto de vista. Hay mucha gente a la que le cuesta reconocerse y aceptarse. De hecho, al entorno de Jaime (salvo a Pablo) no le costaría nada aceptar su homosexualidad, pero es él mismo quien no se atreve a dar ese paso, por eso nos parecía tan interesante.

Página web de *Motivos personales*²³

Por su parte, *Aída* y *Los Serrano*, a pesar de la época de emisión, no presentan a personajes integrados, ya que estos sufren continuas burlas por parte de otros personajes. Fidel (*Aída*), por ejemplo, es un personaje que se siente totalmente incomprendido en su entorno, pero no sólo porque sea uno de los pocos homosexuales

²³ Disponible en: http://www.motivospersonales.telecinco.es/dn_92.htm

del barrio, sino porque es extremadamente culto, educado e ingenuo en un barrio de clase baja, con un nivel cultural ínfimo y en el que los personajes se intentan engañar y beneficiar de los otros continuamente. Tanto él como Tony, el hermano de Mauricio, sufren los vilipendios de los otros personajes por su orientación sexual, pero de una manera tan exagerada y autoconsciente que no puede interpretarse sino como una parodia. Esto no descarta que se pueda hacer una lectura literal del texto y que haya espectadores que encuentren la comicidad precisamente en las actitudes homófobas. No obstante, y dado que la incorrección política es uno de los estandartes de esta *sitcom*, también parece posible interpretarlo como una modalidad de representación integrada paródica, en la que se utiliza el sarcasmo para hablar de temas acuciantes como pueden ser la homofobia, el racismo, la desigualdad de oportunidades, la drogadicción, etc.

Y en el caso de *Los Serrano*, aunque menos claro, puede ocurrir algo parecido. Puede que las actitudes y comentarios homófobos de los protagonistas sirvan para ridiculizar a unos personajes que se describen continuamente como incompetentes, incultos y toscos.

En cualquier caso, se trata de categorías permeables y muchas veces difusas, pero que muestran las claras diferencias evolutivas de la representación de la homosexualidad en el fértil terreno de la ficción nacional.

3.2.3.2.2. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD FEMENINA EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA

3.2.3.2.2.1. EL ESTUDIO DEL PERSONAJE LÉSBICO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA

Nieves: Bien, ¿hay algo más que me debas comentar o deba saber de ti?

Laura: Soy lesbiana

Nieves: ¿De dónde?

Moncloa, ¿dígame? (Telecinco: 2001), Capítulo 1

No existe ningún volumen específico sobre la representación de la homosexualidad en la ficción televisiva española. Consecuentemente, tampoco existe ninguna obra centrada en el lesbianismo en la televisión española. No obstante, varios autores han tratado el tema, la mayoría de forma enunciativa, no analítica, en artículos, conferencias o capítulos de libros más amplios que a continuación enunciaremos. Se trata de un repaso por las aproximaciones en España al estudio del personaje homosexual femenino en las series de ficción nacional. Pero antes, es importante destacar que el interés crítico por la representación de la homosexualidad en la televisión española nace en gran medida como respuesta al tratamiento en los medios de comunicación del caso Arny y de la mano de autores como Ricardo Llamas con *Miss Media: Una lectura perversa de la comunicación de masas* (1997) o Juan Vicente Aliaga que escribe “Caza de brujas, visibilidad y homofobia: el caso Arny y los medios en España” (1999-2000).

Tampoco debemos olvidar dos fenómenos que parecen haber favorecido el auge de estos estudios en nuestro país: por un lado la llegada de literatura crítica anglosajona al respecto, de la mano de autores como Richard Dyer, Paul Julian Smith y otros y, en la misma línea, la apertura de librerías especializadas en temática LGBTI como Berkana en la calle de La Palma en Madrid y Antinoo en Barcelona, que hacen que muchos de quienes desarrollarán sus trabajos a lo largo de la década de los 90 puedan acceder con facilidad a obras afines que, hasta entonces, había que ir a buscar a Londres, Nueva York o San Francisco.

Volviendo a la relación de los gays y los medios de comunicación, Juan Vicente Aliaga valora de la siguiente manera la situación de los gays en los medios de comunicación a finales de los noventa:

En este contexto harto inquietante, veinte años después de la instauración de la democracia en España, resulta muy productivo averiguar cómo se retrata a los gays y lesbianas en los medios de comunicación.

En líneas generales, no existen. El régimen de heterosexualidad obligatorio, en estos tiempos de supuesta elección y discurrir de alternativas, inunda el lenguaje de principio a fin, ocupando todos los resquicios. No hay visibilidad alguna, especialmente cuando se trata de gays que se asumen y se reivindican. La menor posibilidad de que se haga exaltación, por tímida que fuere, de esta orientación sexual produce erisipela en quienes ostentan la mayoría abrumadora del discurso oficial.

(Aliaga, 1999, p. 7)

Esta reacción analítica ante la homofobia mostrada por los medios de comunicación españoles tiene su homólogo femenino en el representativo caso de Dolores Vázquez, estudiado por autoras como Beatriz Gimeno (2005; 2008).

Ya en el ámbito específico del estudio de la representación del lesbianismo en las series de televisión españolas, cabe destacar la ponencia de Paloma Fernández Rasines de 2002 titulada “Lesbianas en el mercado: homoerotismo y mujeres en las pequeñas pantallas” para el IX Congreso de Antropología FAAEE celebrado en Barcelona. En una parte de dicho texto, la autora repasa la evolución del tratamiento de la homosexualidad en las series de televisión españolas comenzando por la presencia de tramas esporádicas y personajes episódicos hasta llegar al personaje de Diana en *Siete Vidas* (Telecinco: 1999-2006). Aunque hay ausencias significativas tanto dentro del periodo que analiza la autora como, lógicamente, fuera de él (personajes surgidos posteriormente) el texto supone una de las primeras aproximaciones específicas al tema analizado y en él se citan ejemplos como los de *Hasiberriak*, *Compañeros* o *Al salir de clase*.

Pasaron un par de años y en España pudimos ver que los guiones de algunas series de TV incorporaban la temática de las relaciones de pareja o la atracción sexual entre mujeres. Hablar de lesbianismo implica un enfoque político y no se ha tratado de eso en primera instancia sino de un producto en el mercado que vende bien. Dos mujeres besándose en la pantalla vende. Precisamente el beso entre dos mujeres de la serie *Periodistas* fue la cortinilla de anuncio de uno de sus episodios que salió en toda franja horaria. El capítulo se emitió en el año 2000 y relataba cómo dos reporteras, personajes habituales en la serie, se hacían pasar por una pareja de lesbianas que no ocultan su relación ante los servicios sociales que están cursando la solicitud individual de adopción por parte de una de ellas. El resultado es la denuncia de la discriminación que sufren gays y lesbianas en materia de derechos de adopción de menores.

[...]

Parece que las relaciones entre mujeres aparecen como experiencias furtivas de adolescentes o bien como experiencias vinculadas con la pareja estable y la maternidad. Resulta interesante tener esto en cuenta en tanto que las representaciones generan cambios en el sentido común y también en los agentes.

(Fernández Rasines, 2002)

Ese mismo año, Illy Ness (2002) escribe *Hijas de Adán. Las mujeres también salen del armario*, una obra que aborda de forma global el lesbianismo y en cuyas páginas podemos encontrar cómo se documenta la existencia de otras dos series (no citadas por Rasines) que han contado con personajes homosexuales femeninos dentro de la ficción española: *Más que amigos* (Telecinco: 1997-1999) (Nes, 2002, pp. 118-119) y *Moncloa ¿dígame?* (Telecinco: 2001). De esta última, se apunta erróneamente que el personaje homosexual es el de María Fernanda (Ana María Barbany), aunque en realidad es el de Laura (Ana Rayo) (Nes, 2002, pp. 141).

Posteriormente, el Instituto de la Mujer publicó dos libros, *La identidad de género en la imagen televisiva* (2004) y *Tratamiento y representación de las mujeres en las teler series emitidas por cadenas de televisión de ámbito nacional* (2007), en los que se aborda de forma tangencial el objeto de estudio de esta investigación, pero que sirven como referentes bibliográficos y fuentes de consulta. En el primer libro, Begoña Siles (2004) analiza en el capítulo “Las series televisivas: discursos fragmentados sobre la emocionalidad” las características sociológicas de los personajes de las ficciones emitidas entre el 13 y el 19 de mayo de 2002 y el 12 y 18 de mayo de 2003, las fechas de las que se tomó la muestra, señalando, con respecto al tema que nos ocupa, que “[l]a tendencia sexual de los personajes principales es principalmente heterosexual; aunque en ciertos capítulos de la mayoría de las series –sean las de más audiencia, *Los Simpson*, *Cuéntame cómo pasó* y *Los Serrano*, o no- se trata el tema de la representación homosexual a través de ciertos personajes, situaciones o temáticas esporádicos, exceptuando la serie *Siete vidas*, donde uno de los personajes principales representa a un personaje homosexual-lesbiana. La representación de la homosexualidad en todas las series está vista desde parámetros positivos y ‘políticamente correctos’”. En este sentido, concluye la autora que “se podría decir que las series, en general, no representan la realidad social y laboral de ciertos grupos que sufren ciertas discriminaciones, tales como las mujeres, homosexuales, inmigrantes, sino una visión

de normalización imaginaria con la que el público se puede identificar” (Siles, 2004, pp. 100-101).

Por otro lado, en *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por cadenas de televisión de ámbito nacional*, se señala que las mujeres que intervienen están “caracterizadas por poseer todas las cualidades positivas que las convierten en la mujer ideal. Son mujeres bellas y atractivas, y la mayoría de las veces su aspecto exterior parece determinar el éxito en las demás facetas de su vida: sentimental, social y profesional, además de garantizar su felicidad.” (VVAA, 2007, p. 51). Aunque la investigación citada no se refiera específicamente a las mujeres homosexuales, sus resultados se pueden comparar y extrapolar a los personajes que formarán el objeto de estudio para analizar las diferencias o similitudes entre los personajes femeninos homosexuales y heterosexuales.

Otros autores han investigado la representación televisiva de la homosexualidad como modelo de comportamiento sexual para los adolescentes. Así, por ejemplo, Mónica Figueras (2007, p. 471) afirma que “[l]as series tienen una extensión en las conversaciones donde aparecen preguntas sobre género, cuerpo, sexo, amistad... y se cuestionan sus contenidos”.

Por su parte, Margarita Crespo (2005, p. 207) encuadra la homosexualidad dentro de los “comportamientos sexuales no tradicionales o desviados” equiparándola, dentro de esta categoría, con la prostitución y la violación. No obstante, sus estudios sobre los modelos televisivos para los adolescentes sirven para constatar, por un lado, la invisibilidad de los actos homosexuales en la muestra (compuesta por las siguientes siete series: “Cosas de casa” (Family matters), “Padres forzados” (Full house), y “Salvados por la campana” (Saved by the bell), “Farmacia de guardia”, “Canguros”, “Hermanos de leche” y “Quién da la vez”), a pesar de existir como referencias verbales.

Tabla III Actos sexuales verbales frente a actos sexuales visuales

Tipo de actos	Actos verbales	Actos visuales
Acto sexual completo/no casados	117	2
Otros	20	0
Acto sexual completo/casados	14	0
Besos apasionados	11	17
Prostitución	9	1
Homosexualidad	6	0
Violación	5	0
Caricias	3	8
TOTAL	185	28

(Crespo, 2005, p. 201)

También sirve para comparar la representación en la televisión estadounidense con la española comprobando la existencia de una mayor frecuencia en la visibilidad de la homosexualidad en Estados Unidos, a pesar de los 10 años de diferencia entre la muestra norteamericana y la nacional.

Tabla VII Promedio de comportamientos sexuales por cada horade las series televisivas de ficción

Actos	1985-USA	1995-España
Acto sexual completo/No casados	0,96	4,10
Besos apasionados	0,89	0,75
Homosexualidad	0,47	0,22
Prostitución	0,38	0,33
Acto sexual completo/casados	0,18	0,50
Violación	0,06	0,18
Caricias	0,04	0,29
Otros	0,00	0,72
TOTAL	2,95 (n=117)	7,00 (n=197)

La distribución de frecuencias de los actos sexuales en 1985 es diferente de la distribución de 1995 ($\chi^2 = 59,05$, $df=7$, $p<0,001$)

(Crespo, 2005, p. 206)

Por su parte, Beatriz Gimeno señala en su libro *Historia y análisis político del lesbianismo* que existen dos tipos de representación de las lesbianas: la hombruna y la lesbiana *chic*. Entre una y la otra, apunta la autora, quedan invisibles las lesbianas reales. Dentro de este marco de análisis, Gimeno incluye al personaje de Diana en *Siete Vidas* en el segundo tipo de representaciones.

El caso de la serie de televisión *7 Vidas* es también paradigmático. Aunque es un personaje ya antiguo y, afortunadamente, han aparecido otras lesbianas más ajustadas a la realidad [la autora señala los ejemplos de *Hospital Central* y *Aquí no hay quien viva*], el personaje de la lesbiana que interpreta Anabel Alonso sigue siendo considerado rompedor y atractivo por la crítica, por los gays desde luego y por muchas lesbianas. [...] Lo cierto es que se trata de un personaje que es casi exactamente como las lesbianas que imaginan los hombres, como piensan que somos, como les gustan. Sexy y explosiva, y como tal no muy inteligente, vestida siempre de manera que todos sus atributos físicos, heterosexualmente connotados, sean bien evidentes: ropa muy ceñida que marca su pecho y sus caderas, tacones, pechos muy grandes que se enmarcan siempre en grandes escotes. Y lo más curioso es que, aunque casi nadie ha visto a una lesbiana como ésa (tampoco ningún gay ha visto a una lesbiana como ésa), a todos les ha parecido una acertada encarnación de una lesbiana. Su aspecto físico se complementa con una voracidad sexual extraordinaria que se basa, a su vez, únicamente en el aspecto físico de la pareja elegida.

Cualquier lesbiana sabe que Diana no parece una lesbiana. [...] El personaje que interpreta Anabel Alonso es una lesbiana perdida en un mundo de heterosexuales; no parece tener amigas lesbianas, ni reunirse nunca con lesbianas, no habla jamás de política lésbica o feminista y no encuentra nunca tampoco estabilidad sentimental, de manera que nunca pueda establecerse una comunidad, aunque sea de dos. [...] Es un personaje simpático que cae bien a la gente pero que cae bien porque no representa ninguna amenaza para nada ni para nadie. Ésa es la lesbiana posmoderna, guapa, simpática, atractiva, despolitizada y feliz.

(Gimeno, 2005, pp. 313-314)

Yolanda Montero se ha interesado también por la televisión como constructora y transmisora de modelos para los adolescentes, en especial mediante los seriales. En relación con el tema de esta investigación, destaca (2006, p. 24) que “[e]n Cataluña, una pareja de personajes homosexuales –muy humanos y entrañables– de *Poble Nou*, un serial de gran resonancia social, hizo más por la aceptación social de la homosexualidad que un espacio de debate emitido en la misma cadena por las mismas fechas”.

La prensa española se convierte también en una importante fuente de información sobre el objeto de estudio reflejando en sus páginas el fenómeno de la incorporación de personajes homosexuales a la ficción televisiva. En este apartado se sitúan artículos como “Los homosexuales aplauden la serie de Andrés Pajares” (*El Mundo*, 1998, Octubre, 17), “Patricia Vico: «Mi personaje asume su sexualidad y no habrá salida del armario» (Vega, *ABC*, 2004, Agosto, 2), “Los homosexuales toman la televisión” (*La Voz de Galicia*, 2005, Febrero, 4), “Ponga un gay en su tele” (Del Pino, *El País*, 2005, Marzo, 28), “Ni tontas, ni locas” (Parra, *Tiempo de hoy*, 2006, Abril, 10), “La televisión abraza al adolescente gay” (Avendaño, *El País*, 2011, Febrero, 4), etc.

En especial, destaca, por su especificidad y capacidad englobadora, un artículo de 2008 publicado en varios diarios que repasa someramente la historia de la representación de la homosexualidad en la ficción televisiva serial española: “La televisión sale del armario” (Sotorrio, *Diario Sur*, 2008, Octubre, 19). Asimismo, dedica un apartado a documentar la incorporación de uno de los primeros personajes transexuales en la ficción española.

HOMOSEXUALES Y LESBIANAS EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA			
 <p>"Tío Willy" Willy: Andrés Pajares dio vida en 1998 al primer homosexual que protagonizaba una serie española. El actor se introdujo en la piel de un gay que regresaba a casa tras haber vivido 25 años en EE. UU. por sentirse rechazado en España. Recibió críticas de sectores conservadores y elogios del colectivo homosexual.</p>	 <p>"Al salir de clase" Santi: En 1999, Alejo Sauras se incorporó a la popular serie juvenil en el papel de Santi. Sería el primer adolescente de ficción en salir del armario. Era un personaje complejo, dramático, que pasó por diferentes etapas (a veces malo, otras bueno). El tema se abordaba aún de forma muy tímida.</p>	 <p>"Siete vidas" Diana: Anabel Alonso se unió al reparto en el año 2000 como Diana, una mujer divertida, algo despistada y que no consigue ver cumplido su sueño de ser actriz de éxito. Su atracción por las mujeres es sólo un matiz más de su personalidad. Escenificó una boda gay cuatro años no se habían legalizado.</p>	 <p>"Los Serrano" Fermín: Diego, Santi y Fiti le llaman Fermín, aunque su verdadero nombre es Fernando. Es el psicólogo del Colegio Gardaloso y consejero de Diego. Está, a cambio, intentando ayudarlo a salir del armario y a que se reconcilie con su ex pareja. El actor Álex Furundarena interpretó a este personaje entre 2003 y 2008.</p>
 <p>"Aída" Fideli: Es el hijo de Chema, el tintero de Esperanza Sur. Joven intelectual, dicharachero y afirmado que, en las últimas temporadas, confirma su homosexualidad cuando se declara a Jonathan, el hijo de Aída. Aunque no le resulta fácil consigue integrarse en el barrio. El actor es Eduardo Casanova.</p>	 <p>"Yo soy Bea" Richard: David Armitas es desde 2006 Richard de Castro, director creativo de la revista "Ekuvar 21". Histriónico y seguidor de las últimas tendencias, era uno de los principales enemigos de las "beas", entre ellas Bea. Se casa con Echegaray, un rico accionista que acaba de descubrir su homosexualidad.</p>	 <p>"Los hombres de Paco" Pepa: La modelo Laura Sánchez debutó como actriz este año con el papel de Pepa, la hermana de Paco. De nuevo se rompen los estereotipos: Pepa es una mujer muy atractiva y deseada por Montoya y Curtis. Mantiene una relación con Silvia y tuvo peleas con Don Lorenzo en el pasado por su homosexualidad.</p>	 <p>"Física o química" Fari: El joven actor Javier Calvo es Fari, un chico tímido, enamorado en secreto de su amigo Rubén y que sufre el acoso violento de otros compañeros por su condición sexual. Poco a poco, supera el rechazo de su entorno, se acepta a sí mismo y comienza una relación con Hugo.</p>

(Sotorrio, 2008)

También la prensa autonómica ha reflejado la existencia de este tipo de personajes en las series de televisión. Así, Quim Monzó [*La Vanguardia* (1996, Octubre, 11)] mencionaba a Mariona e Inés como los personajes homosexuales de *Nissaga de poder* (TV3: 1996-98). En esta línea, Víctor Amela [*La Vanguardia* (1997, Julio, 22)], criticó que se publicitara *Más que amigos* (Telecinco: 1997-99) como la primera serie que incorporaba a una lesbiana aludiendo a la anterioridad de *Nissaga de poder* (TV3: 1996-98). Otros artículos como el publicado en *La Vanguardia* el 10 de mayo de 1998, "El fenómeno social provocado por *Nissaga de poder*: el análisis del autor", analizaban dicha serie en relación con su repercusión social.

Otro tipo de fuente bibliográfica la encontramos en una singular obra de recopilación editada por Nuria Rita Sebastián: *¿De otro planeta? Miradas cotidianas desde el Universo Blog*. Este libro recoge varios artículos de 34 blogs escritos por lesbianas entre 2003 y 2006. Su lectura permite comprobar la influencia individual y como experiencia grupal que tienen las series de televisión y, concretamente, los personajes homosexuales televisivos en la vida cotidiana de las autoras. A continuación reproducimos algunas de las diversas reflexiones sobre la representación del lesbianismo en televisión.

“...lo que estamos haciendo es pasar del armario a una falsa sensación de “normalidad” sin haber pasado previamente por la verdadera normalización social. Porque al menos en mi ciudad ser bollera no es normal” [...]

A mí que Patricia Vico diga X o Y me daría igual si no fuera porque para millones de personas se ha convertido, como por arte de magia, en portaestandarte público de lo que significa (o puede significar) ser lesbiana en este país. Su “lesbianismo” es un lesbianismo light, amable, llenos de arrumacos. Todo muy positivo, muy guay. Creo que las únicas personas que no aceptan su relación son los padres de la tal Maca porque claro, porque claro debe de ser que son del Foro de la Familia (o eso parece). Pues... qué suerte, de verdad. Pero más allá de la caracterización de una forma de vivir esta relación en la ficción, está Patricia Vico como actriz-que-hace-de-lesbiana y que, en el fondo, sin ser lesbiana, nos representa (voluntaria o involuntariamente, por su parte y por la nuestra). [...]

Pero de cualquier forma, sé que esa representación sería más real, más auténtica, y menos avergonzada que la de quienes pensáis que después del 30 de junio de 2005 hemos pasado alegremente del armario a la normalidad simplemente porque ahora haya una pareja de lesbianas en la televisión.

(“Otros mundos”, publicado por El Ave Turuta el 16 de septiembre de 2005 en <http://elaveturuta.blogspot.com>. En Sebastián, 2006, p. 91.).

En un intento por catalogar los personajes homosexuales de la ficción española, Vilches (2006) publica un artículo en *Revista del guión: guionactualidad* de la Universidad Autónoma de Barcelona en el que los clasifica según el grado de aceptación o rechazo propio y/o social de su orientación sexual: 1. Los homosexuales son admitidos socialmente y disfrutan de su condición públicamente (*Hospital Central*, *Siete Vidas* y *Aquí no hay quien viva*), 2. Los homosexuales sienten el rechazo social o sufren por su condición (*Obsesión* y *Motivos Personales*), 3. La homosexualidad no está aún bien definida y el entorno lo rechaza o lo entiende como una patología (*Aída* y *Los Serrano*).

Para los fines de esta investigación el artículo es interesante como muestra de las aproximaciones españolas al tema, pero no refleja la totalidad de las series incluidas en este trabajo ni se centra específicamente en la homosexualidad femenina. Por otro lado, el análisis del entorno social y la propia aceptación de la orientación son, a nuestro juicio, sólo dos de los rasgos a analizar de los personajes. Asimismo, el análisis que se hace de *Aída* (Telecinco: 2005-) parece no tener en cuenta su claro componente sarcástico, que si bien no evita una posible interpretación literal de lo mostrado por parte del espectador, sí permite una lectura irónica.

Dentro de una obra más amplia y de divulgación sobre el cine que ha abordado el lesbianismo, *Las cien mejores películas sobre lesbianismo* (Luis Miguel Carmona, 2007), encontramos también una breve alusión a las series españolas que han contado con personajes homosexuales: Carmona, 2007, p. 251.

Por su parte, Elena Galán ha estudiado el papel de los personajes femeninos en la ficción nacional, tocando de forma tangencial el tema de la homosexualidad como parte del estudio de género en las series españolas de televisión. En este sentido, ha afirmado que “[l]a ficción televisiva también ha servido para sacar a la luz ciertos temas que se mantenían en la privacidad o la ignominia como la homosexualidad entre mujeres” (Galán, 2007, p. 15).

A pesar de los cambios, la mujer sigue representándose bajo los mismos tópicos y estereotipos, asociados, a menudo, al mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, en entornos privados o íntimos como el hogar; mientras al hombre se le siguen otorgando, de un modo generalizado, atributos como el raciocinio, el liderazgo y acción, apareciendo normalmente en esos espacios públicos. Como contrapartida, las series de ficción sirven para sacar a la luz ciertos temas directamente relacionados con la mujer, y que hasta hace poco eran invisibles en la pequeña pantalla como: la violencia de género, el acoso sexual, la inmigración, la homosexualidad o la dificultad para conciliar la vida familiar y laboral: conflictos que hoy, más que nunca, preocupan a la sociedad.

(Galán, 2007a, p. 45)

En ese mismo año, 2007, la editorial Laertes publica *Cultura, homosexualidad y homofobia*, una obra compuesta por dos volúmenes (“Vol.1. Perspectivas gays” y “Vol.2. Amazonia: retos de la visibilidad lesbiana”) que abordan en profundidad las manifestaciones culturales relacionadas con la homosexualidad. En el primer volumen, se traza una sucinta historia del tratamiento de la homosexualidad en la televisión española resaltando la inexistencia de este tipo de manifestaciones en la época franquista, la apertura en los 80 (*Soap, La edad de Oro, La estación de Perpiñán*) y en los 90 con la entrada de cadenas privadas en el sector (*Hablemos de sexo, Dinastía, Melrose Place*). El libro aborda asimismo, en referencia a la representación de la homosexualidad, la telerrealidad, los hitos informativos, la radio y los medios LGTBI. Por último, y en relación al tema específico de análisis, el autor, Félix Rodríguez González, destaca personajes como los de Santi en *Al salir de clase* del que valora la importancia que tuvo para un determinado público aunque criticaba que no tuviera una

vida sexual tan activa como los personajes heterosexuales [“la virginidad era el precio que debía pagar por su osadía”, afirmaba Rodríguez González (2007, p. 49)]; *Tío Willy*, sobre la que asegura que “[l]a valentía de presentar a un protagonista gay se vio empañada por la gazmoñería de ese tío casto y algo ridículo que con su pareja a lo más que se atrevía era a besarle suavemente en la frente y a dormir en la cama de al lado” (Rodríguez González, 2007, p. 49); o Diana en *Siete Vidas*, a la que define como una “lesbiana totalmente alejada de estereotipos” (Rodríguez González, 2007, p. 49).

Viendo la naturalidad con la que ahora aparecen personajes homosexuales (menos transexuales) en la pantallas televisivas, cuesta recordar que hasta hace un puñado de años nos lamentábamos de vivir en un país en el que probablemente nadie se atrevería a estrenar una serie como *Queer as folk*, que ahora estrena Cuatro con el explícito título de *El amigo marica*.

La importancia que esas series están teniendo en la configuración del imaginario colectivo en lo que a gays y lesbianas se refiere (los/las transexuales no han tenido la misma fortuna) es tremenda. En un país con un sistema educativo que sigue negándose a aportar referentes positivos sobre las diferentes maneras de vivir la orientación sexual y la identidad de género, la influencia de estos espacios de ficción sobre los adolescentes está resultando decisiva para el cambio de mentalidades.

Pero tampoco conviene ser triunfalistas. El tratamiento que algunas series como *Los Serrano* o *Mis adorables vecinos* siguen dando a la temática homosexual es más propio del peor landismo que de un estado que se ha puesto a la cabeza del Mundo en lo que a derechos civiles se refiere.

(Rodríguez González, 2007, p. 50)

En un volumen específico sobre el lesbianismo en el País Vasco, *Visibilidad y participación social de las mujeres lesbianas en Euskadi* (2007), su autora, Inmaculada Mujika, señalaba también algunos de los ejemplos más representativos de la incorporación de los personajes homosexuales a la ficción serial española:

... las series españolas con personajes lésbicos fijos como las de *Hospital Central*, *Siete vidas* y *Aquí no hay quien viva* o las series en las que aparecen de forma episódica lesbianas como *Periodistas*, *El comisario*, *Al salir de clase* o *Goenkale*.

(Mujika, 2007, p. 328)

Esta autora utiliza las entrevistas a mujeres lesbianas para analizar diferentes aspectos sobre cómo se vivía la homosexualidad femenina en el País Vasco. Entre dichas experiencias, aborda el fenómeno televisivo:

“Ver que existe Hospital Central y que en la misma hay una pareja de lesbianas que han tenido un hijo y se quieren casar, que es una pareja supernormal y que se quieren. Y todo eso lo ve mi madre y se va haciendo otra idea de lo que es ser lesbiana. Esto es importante, porque lo que entra por el ojo parece que nos lo creemos más.”

La madre de Maite, gracias a esta serie, descubre que hay otras formas de ser lesbiana y no sólo la estereotipada imagen que conoce por otras vías. Aprende que, así como hay muchos estilos de ser heterosexual, también los hay para vivir el lesbianismo y este aprendizaje lo aplica a Maite, su hija, a quien veía como una mujer sin futuro a causa de su lesbianismo.

(Mujika, 2007, p. 329)

Alberto Mira, que ha estudiado sobre todo la homosexualidad en el cine (“Cinefilia gay: Terenci Moix y el cine”, en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 54, 2006, pp. 144-169; “Cine y homosexualidad: ¿por qué no?”, en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 54, 2006, pp. 8-21; “El significante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español”, en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 54, 2006, pp. 70-97; *Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar*, en Vázquez Varela & Zurian (coords.) (2005), *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*: Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003, pp. 177-194...), ha aludido también a la importancia de la televisión en lo que a representación de la homosexualidad se refiere. Así, en *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (2008) aseguraba: “Aunque en este trabajo he evitado las referencias a la televisión, su importancia en el panorama actual resulta insoslayable, ya que necesariamente tiene un impacto más generalizado que las películas proyectadas en salas comerciales.” (2008, p. 541). En esta misma obra, citaba también a los personajes de Diana en *Siete Vidas* y Mauri en *Aquí no hay quien viva* como claros referentes del público homosexual (Mira, 2008, p. 541).

El texto que aborda de forma más directa y completa la representación mediática de la homosexualidad femenina en nuestro país es el capítulo “Las lesbianas en los

medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas”, incluido dentro del libro *Lesbianas. Discursos y representaciones* (2008) de Raquel Platero.

Por un lado y en referencia al tema que nos ocupa, Platero resalta en esta obra los hitos de la representación del lesbianismo en las series de ficción televisivas españolas: *Hasiberriak* (ETB: 2000-02), *Más que amigos* (Telecinco: 1997-99), *Moncloa, ¿dígame?* (Telecinco: 2001), *Siete Vidas* (Telecinco: 1999-2006), *Hospital Central* (Telecinco: 2000-) y *Aquí no hay quién viva* (Antena 3: 2003-06). También valora el tipo de personajes que ofrece la televisión afirmando que “las representaciones de las lesbianas están construidas alrededor de arquetipos e imágenes estereotipadas. Están hechas por y para la audiencia heterosexual, que promueve imágenes que refuerzan la feminidad de las lesbianas pensadas como ícono erótico para los varones, y que las muestra dentro de los patrones de género deseables para las mujeres: ser madres y esposas.” (Platero, 2008, p. 315). La autora también destaca la ausencia en dichas representaciones de “redes lésbicas o de un contexto social que muestre elementos culturales LGTB” (Platero, 2008, p. 319). Platero llama la atención también sobre el carácter monofocal de la representación del lesbianismo, es decir, sobre el hecho de que los modelos son occidentales, de clase media, blancos, urbanos... y no hay interseccionalidad entre ellos, “la lesbiana no puede ser representada como inmigrante, ni la gitana puede ser discapacitada” (Platero, 2008, p. 321).

A menudo, las representaciones lésbicas están basadas en imágenes estereotípicamente “feminizadas”, con una clara ausencia de las masculinidades femeninas, utilizando el referente del *lesbian chic*. La serie *The L Word* es congruente con esta representación, pero también las imágenes de las series españolas y la publicidad. De las representaciones lésbicas que menciono, tan sólo aquellas que son castigadas como mujeres malas y masculinas o las escasas representaciones de lesbianas reales se salen del modelo de lesbiana hiperfemenina.

Fijando nuestra atención en las series televisivas, vemos que no se muestra nunca a las lesbianas en un contexto social lésbico o gay; están desprovistas de una red social lésbica o referentes culturales lésbicos. Como apuntaba antes, su lesbianismo parece una característica más de su personalidad, que no tiene ni consecuencias ni referentes. Como Diana en la serie *Siete Vidas* o la misma *Ellen*: constituyen “la amiga lesbiana” del conjunto de personajes heterosexuales, pero curiosamente no tienen otros amigos LGTB.

(Platero, 2008, p. 323)

Por otro lado, la autora califica de sintomática la casi completa ausencia de mujeres homosexuales en la vida pública de nuestro país. Tanto es así que “[e]n ausencia de modelos reales lésbicos famosos, junto con el conocido Jesús Vázquez, aparece un personaje de ficción que representa a las lesbianas para hacer una campaña por los derechos humanos en Latinoamérica.”, señala Raquel Platero (2008, p. 326). En 2006 una campaña de Amnistía Internacional para combatir la homofobia en Latinoamérica presentaba un foto de Patricia Vico, que interpreta a Maca en *Hospital Central*, con la cara golpeada y el siguiente texto: “Si Maca viviera en Colombia, podría acabar así. Salvajemente violada, torturada y tal vez asesinada por la guerrilla o los paramilitares, sólo por haber sido vista besando a otra mujer. En más de setenta países las lesbianas, gais, bisexuales y transgénero son víctimas de agresiones, asesinatos, persecución policial o incluso ejecuciones a causa de su orientación sexual, real o supuesta. Haz algo. La homofobia arruina vidas. No lo permitas. Amnistía Internacional”. El hecho de que el anuncio recurra a un personaje de ficción es realmente significativo y, como explica Platero (2008, p. 326) “[p]one nuestra atención sobre dos hechos: la falta de lesbianas conocidas que quieran dar la cara y la idoneidad de personajes con aspecto femenino como representación aceptable del lesbianismo”.

Por último, Raquel Platero distingue tres tipos de lesbianas según su representación en los medios audiovisuales de nuestro país: “madres y esposas”, “malas y masculinas” y “folclóricas”. La autora sitúa bajo esta denominación, “madres y esposas”, a los personajes caracterizados por seguir la normatividad de la monogamia, la regulación frente al Estado y el orden de género tradicional. Así, incluye en esta categoría al personaje de Bea en *Aquí no hay quien viva*, a Maca y Esther de *Hospital Central* y a Diana de *Siete Vidas*, personaje al que, no obstante, califica como “un tanto distinto al resto de representaciones de madres y esposas”, ya que “su sexualidad ha sido más manifiesta y explícita que el resto”, esto es, asegura que la serie “[c]onstruye a la lesbiana como una forma de varón, o una variación de la representación de la sexualidad gay” (Platero, 2008, p. 325). Finalmente, Platero señala un cuarto tipo de lesbiana representada a la que denomina “lesbiana para él”, pero de la que no da ejemplos.

En definitiva, la autora madrileña llega al final del capítulo a las siguientes conclusiones:

Los medios de comunicación muestran los principales cambios socioeconómicos de nuestra historia reciente: desde los nuevos roles sociales que desempeñan las mujeres a los cambios en la construcción de la sexualidad. Estas transformaciones pueden observarse en cómo se ha representado a las lesbianas, que han pasado de una pretendida absoluta invisibilidad, de constituir un tema tabú, a una progresiva inclusión, que podemos encontrar principalmente en la lesboerótica de ficción. La publicidad y las series de televisión reproducen imágenes novedosas que, al igual que el resto de las representaciones de las mujeres, están inmersas en un prisma androcentrista y heterocentrado.

Las representaciones lésbicas captan la atención de la audiencia. Sus creadores se sirven de su novedad y capacidad para invocar un deseo construido como masculino con el objetivo de vender todo tipo de productos y generar un debate complaciente sobre la aceptación en nuestra sociedad de sexualidades no normativas. El uso de estas imágenes genera una apariencia de aceptación y progresismo, congruente con el deseo de aparecer como Estado moderno y liberal. Nos lleva a pensar y cuestionarnos quiénes construyen las imágenes dominantes y cómo lo hacen, para poder explicitar los valores insertos que se nos presentan como neutrales. [...]

La esterotipación y homogeneización de las representaciones lésbicas, al igual que las de las mujeres o de los homosexuales en general, reducen el imaginario posible de estas realidades diversas y fluidas, constriñéndolas a imágenes generadas para varones. Además, la representación de las sexualidades no heterosexuales se presenta como un problema individual o del pasado, y no como una cuestión que enraíza en lo estructural. Generan comodidad tanto para la sociedad en su conjunto como para las personas LGTB, a través de un discurso de tolerancia y aceptación que tiene límites. En las series televisivas, la homofobia y el patriarcado desaparecen de la escena cuando se trata de representar la discriminación, que se convierte en un problema personal y temporal, que requiere de similares soluciones.

Es decir, las únicas posibilidades para una mujer están situadas en procesos identitarios situados entre la heterosexualidad o un lesbianismo conservador (en cuanto a las restricciones en los roles mostrados) o deslegitimado (como sexo para él). Estas imágenes se mueven en una tensión entre la construcción de la alteridad lésbica y la representación de la normatividad más absoluta. Ambas mantienen el orden sexual al no cuestionar los valores de la heterosexualidad obligatoria.

(Platero, 2008, pp. 335-336)

También en 2008 y en el marco del IX Foro Universitario de Comunicación organizado por la Universidad Complutense de Madrid, presenté un artículo que analizaba específicamente la imagen del lesbianismo vertida en la serie *Hospital Central*: “La representación de la homosexualidad femenina en *Hospital Central*” (González de Garay, 2008). En dicho artículo sostenía la hipótesis de que las características atribuidas a los principales personajes homosexuales de *Hospital Central*

coinciden con las otorgadas estereotípicamente al género femenino como estrategia de “legitimación” de la homosexualidad.

En concreto, proponemos la hipótesis de que Maca, Esther y Vero, los tres principales personajes homosexuales de *Hospital Central*, pertenecen a dos minorías de poder social: las mujeres y los homosexuales. Sin embargo, se incluyen dentro de los otros grupos de mayor fuerza y consideración: cumplen con los cánones occidentales de belleza femenina, son de raza blanca, de nacionalidad española, jóvenes, con estudios superiores y de clase social media-alta. Además, la pareja formada por Maca y Esther actúa según patrones de comportamiento tradicionalmente asociados a la heterosexualidad. Esta forma de caracterizarlas priva de visibilidad a una homosexualidad más periférica pero constituye una estrategia de integración en la sociedad heteronormativa.

(González De Garay, 2008, p. 1)

Asimismo, un artículo publicado en enero de 2009 analiza la representación que de la homosexualidad se hace en *Hospital Central*. Se trata de “We are family? Spanish Law and Lesbian Normaliation in Hospital Central”, publicado en el Journal of Lesbian Studies y escrito por las profesoras de la Universidad de Zaragoza Mónica Calvo y Maite Escudero.

En primer lugar, las autoras realizan un repaso histórico de la representación del lesbianismo en la televisión producida en España señalando que se trata de un fenómeno que comienza en el siglo XXI ya que en los 90 había sufrido un significativo letargo. No obstante, como señalaremos en la localización y catalogación de los personajes lésbicos en la ficción española, su inclusión se remonta al año 1995 y antes del 2000 habían aparecido 12 personajes recurrentes en 6 series diferentes.

A continuación, las autoras señalan como primer ejemplo televisivo de la representación de la homosexualidad femenina al personaje de Clara en *Al salir de clase*, asociándolo con un imagen negativa del lesbianismo dado que el personaje estaba mentalmente perturbado durante su “fase homosexual”, pero fue reconducido y dotado de características positivas en su posterior “heterosexualización”. Asimismo, el artículo asegura que el personaje de Diana en *Siete Vidas* fue el primer personaje recurrente o fijo en una serie de televisión española. Sin embargo, antes de la aparición de Clara y de Diana se tiene constancia de la inclusión de los siguientes personajes: en el ámbito estatal, *Mar de dudas* lo hacía en 1995 y *Más que amigos* en 1997 y en el ámbito autonómico, *Nissaga de poder* había incorporado a dos en el año 1996. En la línea marcada por Beatriz Gimeno, Calvo y Escudero describen al personaje de Diana Freire

como caricaturizadamente estereotipado (sexy y hambrienta sexualmente). Asimismo, incluyen al personaje de Bea en *Aquí no hay quien viva* en esa categoría.

La inicial invisibilidad de las lesbianas en la cultura española así como su reciente representación es relacionada en el artículo con el desarrollo histórico nacional marcado por los cuarenta años de dictadura franquista, la transición democrática y el turno político, en el que el PSOE cambió significativamente la legislación referida a la homosexualidad (concesión del derecho al matrimonio y a la adopción).

En el caso concreto de la serie *Hospital Central* y en la misma línea de mi argumentación, las autoras destacan la imagen de lesbiana *chic* (belleza heterosexual) ofrecida por esta serie (González de Garay, 2008, p. 6; Calvo & Escudero, 2009, p. 40), la importancia de la diferencia de clase entre Maca y Ester en los inicios de su relación (González de Garay, 2008, pp. 5-6; Calvo & Escudero, 2009, pp. 40-41), la ausencia de representación de la comunidad lésbica (González de Garay, 2008, pp. 7-8; Calvo & Escudero, 2009, p. 42), la aceptación por parte de su entorno (Calvo & Escudero, 2009, p. 43), la tímida representación de sus encuentros sexuales (Calvo & Escudero, 2009, p. 43), la adopción de roles tradicionalmente heteronormativos (matrimonio, maternidad, establecimiento de una relación monógama...) (González de Garay, 2008, p. 8; Calvo & Escudero, 2009, p. 44), la buena acogida de dichos personajes entre el público homosexual (González de Garay, 2008, p. 6; Calvo & Escudero, 2009, p. 45) y, en definitiva, la intención de dicha representación de respetar el orden heteronormativo.

Tras esta revisión de las aproximaciones al estudio del personaje lésbico en España, se puede concluir que la información sobre el tema es ciertamente escasa, que no existe ningún texto que englobe la totalidad de personajes de mujeres lesbianas aparecidos en las series de televisión españolas, que las perspectivas desde las que se aborda son dispares (periodismo, sociología, comunicación...) y que en la mayoría de los casos los textos se limitan a citar algún ejemplo, sin entrar en el análisis del producto, los personajes o su consumo.

3.2.3.2.2.2. LESBIANISMO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA

En los apartados dedicados al análisis del objeto de estudio, examinaremos, en profundidad y a través de las categorías establecidas, la imagen del lesbianismo en la ficción televisiva española. Para ello, hemos determinado los criterios de selección de la

muestra con el objetivo de incluir aquellas series que hayan configurado de forma significativa la imagen del lesbianismo que ha ofrecido la ficción española a lo largo de su historia (por el peso y continuidad de sus personajes lésbicos, por su formato y ámbito de emisión, etc.).

No obstante, en este apartado nos proponemos simplemente señalar todos los casos documentados relevantes de manera cronológica como forma de trazar la línea de evolución que ha seguido la ficción televisiva española en la inclusión de personajes y temática lésbicos. En este sentido, incluiremos producciones que quedarán fuera de la muestra (por no ser tan relevantes para el cometido de señalar la imagen que ha proyectado la televisión, ya que, por ejemplo, simplemente contaron con personajes episódicos o porque su ámbito de emisión fue restringido), pero que resultan importantes en la configuración del espacio televisivo de representación del lesbianismo. Por este motivo, los ejemplos menos trascendentes aparecen en este apartado explicados de forma más detallada e incluso acompañados de imágenes, mientras que las representaciones más significativas dispondrán de su propio espacio en apartados sucesivos.

3.2.3.2.2.1. Primeras aproximaciones: Las representaciones episódicas

Las primeras representaciones explícitas del lesbianismo en la ficción nacional se producen a través de personajes episódicos. Estos permitían abordar un tema entonces escabroso dentro de un espacio limitado sin que hubieran de tener continuidad. Lo mismo ocurrió con la representación de la homosexualidad masculina, pero la incursión de este tipo de personajes fue anterior en el caso masculino que en el femenino. Por ejemplo, *Segunda Enseñanza* (TVE 1: 1986) introdujo uno de los primeros personajes lésbicos de la ficción televisiva serial española, pero mientras este se trataba de un personaje episódico, la homosexualidad masculina estaba representada en esta serie por un personaje recurrente, el del ya mencionado Alfonso Salas.

Los personajes episódicos lésbicos en las series de televisión españolas aparecen en el contexto histórico democrático. En los años ochenta, las series comienzan a transmitir un nuevo imaginario social. Ficciones como la citada *Segunda Enseñanza* optan por tratar temas sociales silenciados durante años. En concreto, el 13 de marzo de 1986 se emite el octavo capítulo de la serie titulado “Tabúes”. En él se aborda de forma monográfica el tema de los tabúes sexuales en la sociedad española de la época con el

pretexto argumental de la organización de unas charlas sobre sexualidad en el colegio en el que se localiza la acción.

El capítulo está vertebrado a través de la historia de Sisi, interpretada por una joven debutante Aitana Sánchez Gijón. Sisi es una adolescente que vive con sus padres y sus tres hermanos varones. Ha sido educada de forma tradicional, pero se rebela contra los roles de género. Así, el relato hace explícita su disconformidad con el papel de ama de casa sometida que su madre ha adoptado y a quien admira es a su profesora, Rosa, porque la considera una mujer moderna, independiente y liberada. De hecho, en una de las notas anónimas que le envía, asegura: “Tú eres bonita, inteligente y libre. Todas deberían ser como tú”.



Segunda Enseñanza (TVE 1: 1986), Capítulo 8. Sisi (Aitana Sánchez Gijón) es una adolescente enamorada de su profesora.

Marcada por estos dos referentes femeninos y por una figura paterna autoritaria y conservadora, Sisi es descrita como una joven a la que le gustan las actividades tradicionalmente masculinas. A este respecto, se muestran varias discusiones con su padre, que le pide que no practique *squash* porque es un deporte masculino, que si quiere hacer deporte debería apuntarse a ballet. En otra ocasión le ordena que vaya con su madre a la cocina para aprender a cocinar, ya que eso le será útil, ante lo que Sisi pregunta por qué su hermano no ha de hacerlo y el padre responde taxativamente que su hermano no es una mujer. A tenor de lo expuesto, parece evidente la vocación del relato

de reflejar los roles de género desde el punto de vista de la reivindicación de la llamada “liberación de la mujer”. Asimismo, queda patente cómo los rasgos asignados al personaje lésbico se ajustan al estereotipo social de la lesbiana como masculina, en este caso, no como apariencia física, pero sí en sus gustos y aficiones; y cómo el relato ofrece una velada explicación de filiación freudiana acerca del origen de su homosexualidad, como ya hicieran los mismos responsables de la serie en *Anillos de oro*. Es decir, el relato destaca que Sisi ha crecido rodeada de figuras masculinas (el padre y los tres hermanos), mientras que en *Anillos de oro* el personaje episódico homosexual masculino estaba fuertemente marcado por la figura materna.

Durante la primera parte del capítulo, se mantiene oculta la identidad del admirador secreto que le envía anónimos a Rosa, la profesora. De esta manera, se juega con los prejuicios de espectador, que si, como hace el personaje de Rosa, había supuesto que se trataba de un alumno varón, habrá de reconfigurar sus esquemas mentales al descubrir que quien estaba detrás de las cartas era una mujer. Se trata de un sentimiento no correspondido, por lo que el capítulo sigue asociando la homosexualidad con la frustración afectiva y la soledad, características propias de la modalidad de representación marginalizadora.

Otra de las primeras incursiones de personajes lésbicos a la ficción televisiva nacional se produce en la serie *Pepe Carvalho* (TVE 1: 1986). Como se ha señalado, la serie giraba entorno al personaje de las novelas de Manuel Vázquez Montalbán, quien participó en la serie como guionista, y estaba dirigida por Adolfo Aristarain. No obstante, Vázquez Montalbán renegó del trabajo de Aristarain, al que llegó a calificar de “obseso sexual” y acusó de haber convertido a su personaje en un “atleta sexual” al que no reconocía (Vázquez Montalbán, 1986). Esta serie, al igual que *Segunda Enseñanza*, ponía “en pantalla un ideario que refleja algunas de las preocupaciones de la izquierda española del momento” (Palacio, 2006, p. 111).

Su octavo y último capítulo, titulado “Pígmalión” y emitido el 18 de abril de 1986, se centraba en la investigación por parte de Pepe Carvalho de la desaparición de Laura Pujol (Rosalía Dans), un antiguo amor del detective. El capítulo estaba inspirado en un relato corto homónimo del propio Montalbán. No obstante, el guión escrito por Vázquez Montalbán (1986a) y que se puede encontrar en la Biblioteca Nacional de España difiere sustancialmente de lo mostrado en el capítulo. El capítulo emitido narra cómo Carvalho recibe una llamada de Laura en la que asegura que ella está en peligro y que le quieren quitar al bebé. Entonces Pepe Carvalho acude a su ex marido para

preguntarle por su paradero. Finalmente da con el taller de ropa que Laura regenta junto a su socia Alicia (Cecilia Roth), que le explica que Laura se había ido de viaje a Londres, que son pareja y que no tiene hijos, por lo que desconoce a qué bebé se refería. Después descubren que Laura está muerta. Alicia le pide más tarde a Carvalho que se acueste con ella como si fuera Laura y cuando están en la cama, irrumpen unos encapuchados que pegan a Carvalho y violan y matan a Alicia. Más adelante, el detective Carvalho descubrirá que Laura trabajaba transportando droga para una organización dirigida por su segundo ex marido. En su último viaje, tenía que llevar la droga escondida en el cadáver de un bebé, ella no quería, así que la drogaron para que lo hiciera. A su regreso a España, murió de una sobredosis.



Pepe Carvalho (TVE 1: 1986), Capítulo 8. Alicia (Cecilia Roth) (arriba izq.) y Laura (Rosalía Dans) (arriba drcha. y abajo). El lesbianismo se encuadra en una sórdida trama de narcotráfico en esta inicial aproximación a la cuestión.

En el guión de Vázquez Montalbán, Laura había sido asesinada por su ex marido, que no soportaba que le hubiera abandonado. Además, en el guión sí tenía un hijo y era profesora en un instituto. Por otro lado, mientras que en el capítulo se hace explícito que Laura mantiene una relación sentimental con Alicia, en el guión, Carvalho contacta con La Chaparra, una feminista lesbiana que parecía haber mantenido una relación con Laura. No obstante, el relato original no lo afirma taxativamente.

El texto televisivo sigue ahondando en la futilidad de las etiquetas sexuales, pero la actitud de Carvalho es notablemente distinta, se muestra más resentido y poco comprensivo con las preferencias afectivas de Laura.

Carvalho: ¿Cuándo decidió hacerse lesbiana?

Alicia: Como buen machista, ese es un tema que te jode. ¿Verdad?

Carvalho: Me parece una buena hembra desperdiciada.

Alicia: Eso es lo que tú crees.

Carvalho: ¿Por qué todas las lesbianas se cabrean cuando les dicen que son lesbianas?

Alicia: A mí puedes llamarme lo que quieras, lo único que me molesta son las etiquetas, esa necesidad tan masculina de clasificar y apartar rápidamente todo aquello que no entendéis. Pero, ¿qué es lo que te molesta a ti? Laura y yo nos queremos y tenemos una buena relación, no tenemos celos y somos libres y, por su puesto, no somos fanáticas, no odiamos a los hombres, nos gustan los hombres, algunos.

Pepe Carvalho (TVE 1: 1986), Capítulo 8

Tanto la descripción del entorno como del propio personaje de La Chaparra en el guión se ajustan a una representación estereotípica del lesbianismo: feminismo radical, actitudes vehementes y un físico alejado de los cánones femeninos. El capítulo emitido, rebajó considerablemente estas descripciones, de forma que los personajes ni siquiera acudían al local feminista, el personaje de La Chaparra fue eliminado y sustituido por una notablemente más femenina Alicia e incluso el lenguaje fue suavizado (por ejemplo, no se utiliza la palabra “bollera”).

Un local destartado y hueco, parecido a unos sótanos olvidados del mundo. En las paredes, pósters de Simone de Beauvoir, las “Woman Lib”, Virginia Wolf, colectivos femeninos de aquí y allá, un póster de Fidel Castro en el que se ha sustituido el tradicional puro por un descomunal pene con la indicación rotulada: “¿Qué hacemos con las mujeres, machito? etc.

Tablón de anuncios, una improvisada, pobre e inmensa mesa de reuniones, una estantería con unos pocos libros, montones de propaganda feminista...

Mujeres que van y vienen, todas con el signo vindicativo en sus camisetas.

Al fondo, una mujer delgada de ojos achinados está conversando con otra mujer baja, cúbica, chaparrita. Parece darle indicaciones ya que, tras la conversación, esta se dirige al tablón de anuncios e intenta clavar, con ayuda de chinchetas, una hoja informativa.

Carvalho llama a su espalda.

Carvalho: ¿Encarna?

Se vuelve un rostro duro, con el entrecejo convertido en musculatura fija.

Carvalho: Me envían de la librería “La Dona”.

La mujer husmea fuertemente, como si captara un olor insinuado

Chaparra: Huelo a guripa, huelo a guripa.

Carvalho: Pues huele usted mal

Chaparra: Huelo a guripa, huelo a macho.

Y se va. Carvalho tiene que ir tras ella que camina con la decisión de un cangrejo

Carvalho: No me deje con la palabra en la boca.

Chaparra: (de espaldas) No tengo nada que ver con los tíos.

Carvalho: ¿Conoce a Quique, el hijo de Laura Anfruns?

Chaparra: Un niño bien.

Carvalho: ¿También su madre era una niña bien?

Chaparra: (volviéndose) ¿Sabes dónde he nacido yo?

Carvalho: No tengo el gusto.

Chaparra: En Tembleque del Santo, ¿sabe usted dónde está esto?

Carvalho: Lo siento, pero no.

Chaparra: Donde Cristo dio las tres voces. Cuatro cosas y quinientos cerdos. Estuve paseando cerdos hasta los 18 años. Tuve el primer libro en mis manos porque cayó de un avión, digo yo, ya que me lo encontré en un prado. ¿Qué le parece? Y luego de chacha en Madrid y de chacha en Barcelona, en casa de un matrimonio progre, que me hacía comer en la cocina el bistec más pequeño y luego me presentaba a sus amigos progres para que les contara la historia del libro hallado en el prado. ¿Qué le parece? Un carrerón, ¿no? Y pasado por todos los llamados partido de izquierda, partidos de hombres, mierda pura. Hasta encontrar esto.

Resuella como una furia interior que le entrecorta

Carvalho: ¿Y Laura? ¿Que pinta Laura en esta historieta tan edificante?

Chaparra: Me vio y se dijo: vamos a hacer una buena obra con esta charnegá. Y me echó libros como yo le echaba bellotas a los cerdos.

Carvalho: Y la admitió en su casa

Chaparra: Sí, y nunca comí en la cocina. ¿Va a preguntarme usted lo mismo que me ha preguntado la policía?

Carvalho: Ya ha pasado la policía por aquí?

Chaparra: Claro... míreme bien. ¿Tengo yo cara de princesa encantada? ¿Me parezco a una muñequita de papel? Tengo cara de bollera, ¿no? Pues me ha preguntado si a mi me iban las tías y les he dicho, sí señores, para servir a Dios y a usted. ¿Tenía relaciones sexuales con la víctima? ¿Se fija en el matiz? Mujer y bollera, pues a tutear, y yo les tuteo. No chico, la tal Laura se me hizo la estrecha. Y ahora agárrese porque es de risa. Me preguntan muy sagazmente ¿por eso la mató? Tú has visto mucho folletín verde, muchacho, le digo. Y el tío quería partirme la cara. Por suerte, le contuvo más el fino, el que venía de bueno.

Carvalho: Pero usted quería a Laura...

Chaparra: ¿Sabe usted quienes eran las escitas?

Carvalho: No, la verdad. No estoy muy fuerte en historia.

Chaparra: Una raza de antiguas Amazonas en la edad de bronce. Sólo mujeres, ¿eh? Cuando tenían un hijo no le daban el pecho, le hacían beber leche de las yeguas ya que consideraban que eran como las hermanas de las Amazonas... hice algo más que amar a Laura. Tuve fantasías con ella, terreno todavía no del todo explotado por las bolleras ¿contento?

Carvalho: Laura ayudaba a todo el mundo, era como un pigmalión femenino.

Chaparra: Un pigmalión que les hacía de madre. Como a ese Jacinto.

Carvalho: Un momento, ¿usted conoce a Jacinto?

Chaparra: El gilipollas este vino aquí y me armó un escándalo llamándome bollera y recriminándome mi relación con Laura. Si no me detienen le doy con un mazo en la cabeza

Carvalho: ¿Era Laura lesbiana?

Chaparra: Está claro señorito, los hombres no admiten que una mujer haga de pigmalión. Ellos necesitan el poder como el pan que comen... ¿Lo ha oído todo? ¿Lo ha apuntado? Pues es todo lo que voy a decir. Es un resumen perfecto.

Se cose los labios con los dedos y se separa de Carvalho. El detective la observa antes de dirigirse a la puerta de salida. Hasta allí llega a la voz destemplada de la mujer.

Chaparra: Si ve a Quique dígame que le devolveré 4 o 5 libros que conservo de su madre.

(Vázquez Montalbán, 1986, pp. 108-112)

En ambos casos, el lesbianismo se asocia al feminismo (radical, en el caso del guión), no se muestra como una opción sexual excluyente (Laura y Alicia mantienen relaciones con hombres) y los personajes lésbicos acaban mal parados (en ambos mueren). Además, el texto televisivo relaciona el lesbianismo con la imposibilidad de tener hijos y encuadra la historia en un sórdido ambiente de tráfico de drogas y asesinatos.

Alicia: llevamos juntas dos años, compartiéndolo todo y le puedo asegurar que Laura no tiene hijos, ni los tendrá.

Pepe Carvalho (TVE 1: 1986), Capítulo 8

En este sentido, la representación del lesbianismo que ofrece *Pepe Carvalho*; al igual que ocurría en *Segunda Enseñanza*, pero en un tono mucho más radical; se vincula a la modalidad de representación marginalizadora y presenta varios rasgos de definición de los personajes lésbicos estereotípicos.

Por otro lado, en estos primeros años, cuando el rasgo se presenta en personajes recurrentes en vez de episódicos, se evita su caracterización explícita. Este es el caso de *Los jinetes del alba* (TVE 1: 1991). En 1991, Vicente Aranda dirige la citada serie, en la que se muestra “la particular cosmovisión fílmica del director catalán –plagada de todo tipo de referencias sexuales, como el voyeurismo, el sadomasoquismo, el onanismo o el lesbianismo-” (Quílez Esteve, 2006: 130). El relato televisivo, en consonancia con la novela, está trufado de guiños a una posible relación afectiva entre los personajes de Doña Amalia (Graciela Borges), la dueña del balneario en el que se localiza gran parte de la acción, y Adamina (Gloria Muñoz), miembro del servicio y madre de la protagonista, Mariana (Victoria Abril).

Los personajes que completan el reparto de la serie aluden, en ciertas ocasiones, a la posible relación entre Adamina y Doña Amalia.

Marian: Y también se dice que eres el galán del ama, vamos que te acuestas con ella.

Martín: Pues yo había oído otra cosa.

Marian: ¿Qué?

Martín: Que el ama tiene más galana que galán y esa galana es tu madre.

Los jinetes del alba (TVE 1: 1991), Capítulo 1

Marian: No se preocupe, no va a volver.

Prostituta: ¿Y tú cómo lo sabes?

Marian: Porque mi madre está con ella, trabaja en su casa.

Prostituta: ¿Viven juntas las dos?

Marian: ¿Dónde va a vivir?

Prostituta: Dormirán por lo menos separadas.

Marian: Ya veo que sabe usted chismes de lavadero.

Prostituta: Es lo que se dice, perdona.

Los jinetes del alba (TVE 1: 1991), Capítulo 2

Además, las propias protagonistas se comportan de una manera, que si bien no permite asegurar inequívocamente que mantienen una relación afectivo-sexual, sí que se pueden leer como indicios de un velado lesbianismo aderezado con tintes de incesto, ya que son primas. Por ejemplo, en el primer episodio Doña Amalia le pide a Adamina que vaya con ella a Oviedo arguyendo: “en lugar de un chulo, vas a tener una amiga”. En ese mismo episodio, se le puede ver con una indumentaria masculina, luciendo incluso unas prominentes patillas, rasgo que puede ser leído, dentro del contexto de significados socioculturales asociados comúnmente al lesbianismo, como un indicador. La novela refuerza este hecho asegurando que Adamina tiene un retrato de ella vestida de hombre (Fernández Santos, 1984: 32).



Los jinetes del alba (TVE 1: 1991), Capítulo 1. Doña Amalia (Graciela Borges) le pide a Adamina (Gloria Muñoz) que se vaya con ella a Oviedo.

En el tercer capítulo, Doña Amalia asegura en una conversación con Marian: “El balneario tengo que dejárselo a él, es mi única familia y si tú y él acabáis en la sacristía, sería como dejárselo a mi querida Adaminita”. Estos dos personajes no aparecerán de nuevo, ni el cuarto ni en el quinto episodio. Sin embargo, en este último, se explica que ambas murieron intentando cruzar a la zona nacional durante la Guerra Civil. Esta aclaración difiere de lo relatado en la novela, donde se asegura que siguen juntas en Oviedo.

Por tanto, la novela homónima de Jesús Fernández Santos en la que se basa la serie se convierte también en una fuente documental útil para analizar el tratamiento del lesbianismo en esta ficción televisiva. Como ocurre en la serie, la novela no explicita que exista una relación amorosa entre los personajes, pero también plasma en varios momentos que se trata de un rumor extendido.

- ¿Viven juntas las dos?
- ¡Qué remedio!
- Dormirán, por lo menos, separadas.
- ¿Cómo voy a saberlo?

La otra hizo un silencio antes de contestar, igual que si temiera ofender a Marian.

- Entonces, a lo mejor es verdad lo que dicen: que lo mismo le da a pluma que a pelo. Puede que sea mentira, como tantas cosas, pero de todos modos siempre conviene estar prevenidas tratándose de quien se trata.

(Fernández Santos, 1984, p. 129)

Quizás los de Caldas tenían razón: aquel secreto matrimonio sólo a la noche despertaba en murmullos abrazos invisibles tras los brindis apagados de sus tazas.

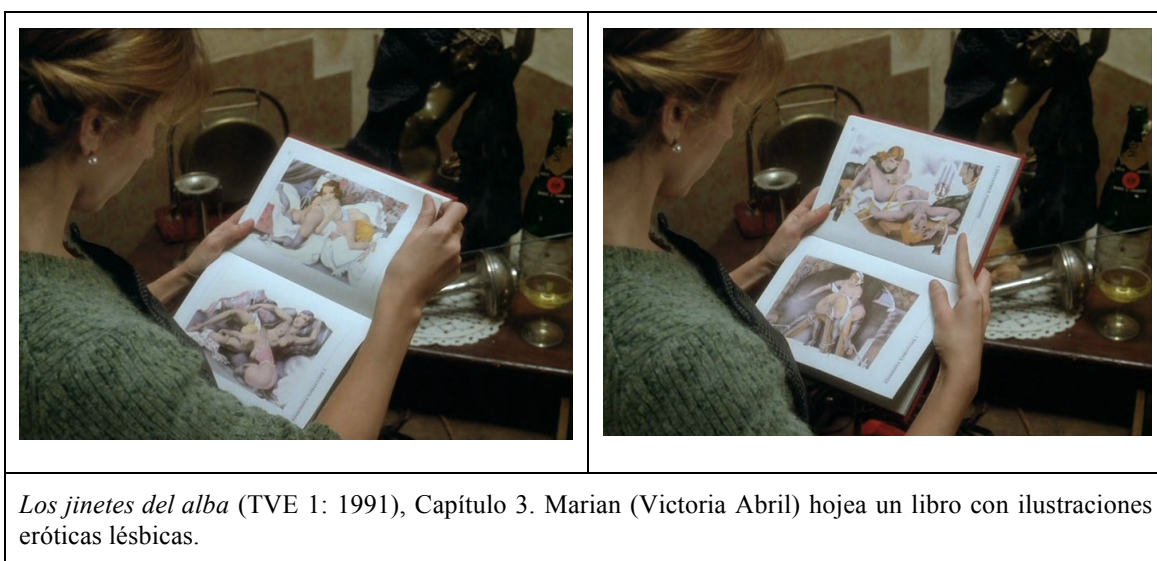
(Fernández Santos, 1984, p. 157)

- Este año ni se mueve –comentan en el bar-. No ha vuelto por la capital. Seguramente lo apartó la hermana; por algo se entiende con la otra.
- ¿Con quién?
- ¿Con quién va a ser? –ríe el dueño-, con la madre de Marian.
- Eso no me lo creo.
- Pues aquí, quitando los de la aceña, nadie pone las manos en el fuego por ellas.

(Fernández Santos, 1984, p. 243)

La idea se refuerza si se tiene en cuenta que “el tema del lesbianismo es otro *leit motiv* en las obras de Fernández Santos” (Kim, 2002, p. 90). Las referencias al lesbianismo de la puesta en escena se completan en la serie con una secuencia en la que

Marian encuentra, en la casa de citas en la que trabaja, un libro en el que hojea diferentes ilustraciones eróticas lésbicas.



Por tanto, la representación de la cuestión lésbica ofrecida por *Los jinetes del alba* en 1991 evita la explicitud de las imágenes y los diálogos alineándose con la denominada modalidad oculta de representación. No obstante, esta forma de abordar el tema resulta igualmente relevante por sus connotaciones. Por un lado, es reseñable que en ese momento el lesbianismo aparezca ya en el imaginario social, más incluso si se tiene en cuenta la época de ambientación de la serie (prolegómenos de la Guerra Civil). Sin embargo, la propia puesta en escena evidencia los límites en la representación de la cuestión, relegándola al plano de lo implícito y lo privado. El hecho de que se utilice la masculinidad como signo alusivo al posible lesbianismo del personaje indica también cómo se configura el imaginario social respecto a la cuestión. Por otro lado, el hecho de que el relato de alguna manera abandone la trama de estos personajes en los dos últimos episodios, que tengan un final trágico, que su historia se encuadre en un conjunto de filias (incesto, voyeurismo) tradicionalmente cargadas de connotaciones negativas y el propio hecho de que se oculte, hace que una lectura del lesbianismo como algo pernicioso, o cuando menos ignominioso, sea no sólo posible, sino probable.

Otros personajes han ido apareciendo en las series españolas después de estas primeras aproximaciones. En los años noventa, los personajes lésbicos irán creciendo en número y peso, por lo que los personajes episódicos coincidirán temporalmente con los recurrentes. Es el caso de intervenciones como la del personaje de Claudia (Mélida Molina) en *Médico de familia* (Telecinco: 1995-99), una amiga del instituto de Alicia

(Lydia Bosch), en el penúltimo capítulo de la serie (temporada 9, capítulo 12). Como resulta habitual en esos años, la modalidad de representación del lesbianismo en este capítulo es reivindicativa. En este sentido, al principio Alicia se sorprende por la orientación sexual de su amiga e incluso llega a pensar que le gusta a Claudia, por eso se aleja. Después se dará cuenta de su error, de que la ha prejuzgado, y acabará por pedirle disculpas y restablecer la amistad. El capítulo tiene una clara vocación pedagógica sobre la importancia de aceptar a las personas como son y no por su orientación sexual y esta suerte de fin ejemplarizante queda resumida fielmente en las palabras de Juani (Luisa Martín), personaje que representa el saber popular y llano en la serie.





Juani: O sea, que al final, las parejas, sean como sean, todos igual.

Médico de familia (Telecinco: 1995-99), Temporada 9, Capítulo 12



Médico de familia (Telecinco: 1995-99), Temporada 9, Capítulo 12. Claudia (Mélida Molina), una antigua amiga del colegio de Alicia (Lydia Bosch). Desencuentro y final feliz. Tras conocer su lesbianismo, Lydia se muestra huidiza, Claudia se enfada, pero finalmente la primera se da cuenta de su error y se reconcilian.

Posteriormente otros personajes episódicos lésbicos han intervenido en la ficción nacional: Lucía Jiménez y Marta Aledo interpretaban a una pareja de asesinas en *Cazadores de hombres* (Antena 3: 2008) (episodio 3, titulado “Operación San Valentín”); Bárbara Muñoz, antes de su personaje fijo como Alicia Monasterio en *Hospital Central*, interpretó a Julia, una saltadora de trampolín enamorada de su compañera Marta (Celia Pastor) en esa misma serie (capítulo 109, titulado “Suma de vectores”); Laura Heredero hizo de ex novia de Maca en *Hospital Central* [capítulos 107 (“Otra, otra”), 115 (“Un mundo absurdo”) y 144 (“...o calle para siempre”)]; Rocío Madrid (capítulo 142, titulado “Esplendor en casa de Sole”) o Anne Igartiburu (episodio 133, titulado “Atahualpa huapanki”) fueron parejas esporádicas de Diana en *Siete Vidas*, en el capítulo 21 de *MIR* se plantea una trama capitular sobre unas madres lesbianas separadas porque una de ellas tenía un tumor que le impedía tener sentimientos, etc.

	
<p><i>Cazadores de hombres</i> (Antena 3: 2008), Capítulo 3.</p>	<p><i>Hospital Central</i> (Telecinco: 2001-), Capítulo 109.</p>
	
<p><i>MIR</i> (Telecinco: 2007-08), Capítulo 21.</p>	<p><i>Ángel o demonio</i> (Telecinco: 2011), Capítulo 2.</p>
<p>Personajes capitulares lésbicos.</p>	

También se consideran casos capitulares los de aquellos personajes que, siendo recurrentes, han mostrado una conducta homosexual episódica. Es el caso de Clara del Río (Laura Manzanedo) en *Al salir de clase* (Telecinco: 1997-02), que se enamoró obsesivamente del personaje de Miriam (Marian Aguilera) llegando incluso a provocar un incendio en su casa (Temporada 2, Capítulo 58).

Clara: ¿Cómo puedes hacerme esto?

Miriam: ¿Qué te he hecho?

Clara: Te gusta esa chica, ¿verdad?

Miriam: ¿Qué chica?

Clara: ¿Qué chica? Con la que hablabas en el pasillo.

Miriam: Pero si es sólo una amiga, Clara.

Clara: Miriam, yo te quiero, te necesito.

Miriam: Clara, mira, tú estás loca. Yo no puedo quererte.

Clara: Pero, ¿cómo lo sabes si todavía no lo has intentado?

Miriam: Clara, olvídate de mi, ¿vale?

Clara: No puedo, te lo prometo que lo he intentado, pero no sé qué me pasa contigo.

Miriam: No me trates así, ¿vale?

Clara: Mira, lo has hecho para provocarme, ¿verdad?

Miriam: ¿Provocarte?

Clara: Sí, para darme celos.

Miriam: Mira, Clara, esto así no puede seguir. No te vuelvas a acercar a mi.

Al salir de clase (Telecinco: 1997-02), Temporada 2, Capítulo 55

Finalmente el personaje aparentemente disipó sus dudas acerca de su orientación sexual y sólo mantuvo relaciones heterosexuales en las temporadas restantes.

- Clara, al principio de su aparición en la serie, era lesbiana. ¿Por qué se vuelve heterosexual?





- Clara nunca fue una homosexual convencida, como Santi. Era una chica muy joven y tuvo la duda que puede tener cualquier adolescente. Ella estaba confundida porque tenía muchos problemas con su padre y por eso tenía cierto rechazo hacia los hombres. Me hubiera gustado que Clara fuera la chica homosexual del grupo. Pero bueno, hubo problemas y tuvimos que cambiar un poco el personaje.

- ¿Qué tipo de problemas?

- No quiero pillarme los dedos, me imagino que algún grupo social se quejaría o algo parecido.

- ¿Tú, qué Clara preferías, la del principio o la de ahora?
- Para un actor es más gratificante hacer un personaje más conflictivo, más radical. Yo, como actriz, hubiera preferido seguir como lesbiana antes que como una chica normal de instituto.
- ¿Crees que en la serie se trata de forma sincera el tema de la homosexualidad?
- No, tampoco es tan sincera, porque hay que tener en cuenta que es una serie que se emite a las tres y media de la tarde. Fíjate en los besos que se dan los homosexuales, son "piquitos", no son los besos que nos damos en la serie cuando son parejas mixtas. Pero es que a esa hora están viendo la tele muchos niños. Aunque yo pienso que desde pequeños tendríamos que saber que una relación homosexual es tan pura y tan sana como cualquier otra. Pero como todavía tenemos una mentalidad tan conservadora...

Entrevista a Laura Manzanedo, *Telenovela*, nº 387 (2000, Septiembre, del 4 al 10)

	
<p><i>Al salir de clase</i> (Telecinco: 1997-02), Temporada 2, Capítulos 55 (izq.) y 78 (drcha.). La obsesión de Clara con Miriam se manifiesta en su actitud celosa, agresiva (en la imagen de la izquierda le increpa por haberla visto hablar con una chica) e inquietante (a la derecha, Clara se cuela en la habitación de Miriam y huele su ropa).</p>	
	
<p><i>Al salir de clase</i> (Telecinco: 1997-02), Temporada 2, Capítulos 53 (izq.) y 83 (drcha.). Dos besos muy diferentes. En el primero, Clara agarra a Miriam en un desesperado intento por evitar sus negativas. En el segundo, Miriam besa a Clara para demostrar que la segunda sólo mantiene una relación con Alex (Sergio Villoldo) para permanecer cerca de ella.</p>	

El dramatismo en el tratamiento, la inestabilidad del rasgo (por posibles presiones, tal y como insinúa la actriz en la entrevista arriba reproducida) e incluso la sugerida asociación del lesbianismo con la ausencia o la mala relación con la figura paterna no son óbice para señalar los aspectos más reivindicativos o naturalizadores de la representación. Especialmente relevantes son los siguientes factores: el hecho de que se trate de un personaje adolescente y sea una serie dirigida a este tipo de público, la naturalidad tanto en la comunicación pública del rasgo, que se produce en el capítulo 43 de la segunda temporada a través de un escueto “todo el mundo sabe en el instituto que yo paso de los tíos”, como en las reacciones de los demás personajes y el horario de emisión, accesible a públicos de todas las edades.

Otro caso similar se había producido antes en *El Súper. Historias de todos los días* (Telecinco: 1996-99). La serie fue la primera telenovela de producción española emitida en todo el territorio nacional (O'Donnell, 2000, p. 302) y giraba entorno a unos personajes unidos por un espacio común, un supermercado. En su segunda temporada, esta producción de Diagonal TV y Zeppelin incorporó al personaje de Gloria Mateo (Marina Oroza), que se unirá en el reparto al de Mercedes Cuenca (Lola Marcelli), que ya intervenía desde la primera temporada.

Gloria conoce a Mercedes cuando la segunda, que cree que su ex marido le contagiado el SIDA, está a punto de suicidarse. Gloria evita que lo haga y pronto se harán amigas. Más tarde comprarán el Bar Niza, propiedad de Ernesto (Manuel Navarro) y lo convertirán en un restaurante, “El rincón de Mercedes”. Poco a poco Gloria se va enamorando de Mercedes. Mercedes, sin embargo, le aclara que sólo son amigas y que lo que ha pasado fue sólo un acto de cariño. Finalmente, disolverán la sociedad y Gloria abandonará el restaurante. Tiempo después, Gloria intenta suicidarse, pero Mercedes lo impide. El personaje de Gloria termina por abandonar la serie.





El Súper. Historias de todos los días (Telecinco: 1996-99)



Mercedes Cuenca (Lola Marcelli)

Otro de los acercamientos incidentales a la cuestión lésbica se produce en el año 2000 con el estreno en ETB 2, una de las cadenas autonómicas vascas, de *Hasiberriak* (ETB 1: 2000-02). La serie era un *spin off* de *Goenkale* (ETB 1: 1994-) sobre diez jóvenes que llegan a San Sebastián para estudiar o trabajar y abordaba la relación entre Annette e Itzi, dos estudiantes que se sienten atraídas la una por la otra durante un tiempo, aunque en el posterior desarrollo de la serie, ambas se reafirman en su orientación heterosexual.

	
<i>Hasiberriak</i> (ETB 1: 200-02)	Anette (Naiara Etxeberria) e Itzi (Saioa García)

Itzi es una chica un tanto depresiva. En cambio, Annette es la viva imagen de la felicidad. Itzi ve la vida en blanco y negro, mientras que el mundo que rodea a Annette es de colores. Itzi estudia con Olga y entre ellas hay una estrecha amistad. Pero Olga perderá la cabeza e Itzi se quedará sola, ya que su madre vive en el extranjero y su padre está muy atareado como para acordarse de su hija. Annette acaba de llegar de Alemania y no ha tenido tiempo de hacer amigos. Ambas se conocerán y serán inseparables. ¿Pero dónde está la frontera entre la amistad y el amor?

Telebista. Revista informativa de ETB. (2001, Marzo)

Annette e Itzi se conocen en el gimnasio, en clase de aeróbic, y enseguida congenian. Un tiempo después Annette besa a Itzi, que se asusta y sale del bar en el que se encuentran. No obstante, en un encuentro posterior ambas se empiezan a besar, Itzi le para advirtiéndole que puede venir alguien, Annette le dice que no llegarán hasta tarde y siguen besándose. La preocupación por ser descubiertas resulta relevante, en lo que concierne a la cuestión analizada, porque añade un halo de secretismo y consecuentemente de prohibición, es decir, envía el mensaje de que la acción representada es inapropiada.

Más adelante, Itzi comienza a leer sobre homosexualidad y a replantearse su orientación sexual. Itzi empieza a sentir algo por Annette, le comenta que cree que es bisexual. Un día en la Universidad coge de la mano a Annette aduciendo que ella está segura de lo que siente y que no le importa lo que digan los demás, Annette le contesta que ella no es lesbiana y que no le gusta estar atada a nadie. Annette está cada vez más distante. Finalmente, Itzi intenta suicidarse debido a sus problemas familiares y ese es el punto de inflexión para la reconciliación de los dos personajes, que dejan atrás sus posibles sentimientos amorosos.

En la forma de abordar el lesbianismo que expone *Hasiberriak* se repetían patrones de representación ya vistos en series como *Al salir de clase*: la inestabilidad del rasgo homosexual, la vinculación del personaje a una familia desestructurada y a los trastornos mentales, la dificultad de mantener relaciones homosexuales satisfactorias, etc.

Por otro lado, en la primera temporada de *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco: 2008-09), Jessi (María Castro) mantenía relaciones sexuales con una modelo para chantajearla con hacer pública su orientación sexual. El personaje de la modelo era, por tanto, un personaje episódico homosexual. No obstante, en el caso del personaje de Jessi, aunque haya mantenido una relación sexual explícita con una mujer, la representación del lesbianismo se considera episódica por la inestabilidad del rasgo.



Asimismo, en la tercera temporada de *Física o química* (Antena 3: 2008-11) emitida en 2009, los personajes de Cabano (Maxi Iglesias), Paula (Angy) y Alma (Sandra Blázquez) mantienen relaciones sexuales. Sin embargo, se trata, como en los

casos anteriormente descritos, de conductas incidentales y, por tanto, el lesbianismo no es un rasgo definitorio del personaje y el espectador no lo percibe como tal.

No obstante, cabe señalar que la serie refleja la evolución respecto al discurso televisivo sobre el lesbianismo ya que no se produce en estos personajes un replanteamiento de su identidad sexual ni aparece la culpa o el rechazo. De hecho, la serie, en su desarrollo posterior, ha abundado en la representación de relaciones sentimentales de tres personas a través de los personajes de Verónica (Olivia Molina), Berto (Álex Barahona) y Vaquero (Marc Clotet).



Física o química (Antena 3: 2008-11), Capítulo 31. Paula (Angy), Alma (Sandra Blázquez) y Cabano (Maxi Iglesias).

Por último, se consideran también representaciones episódicas aquellos formatos de ficción denominados miniseries, ya que la representación del lesbianismo se produce también en un número limitado de capítulos y su peso dentro de la configuración de la imagen que ofrece la ficción televisiva española del lesbianismo es mucho menor. Es el caso de miniseries como *El caso Wanninkhof* (TVE 1: 2008), cuya protagonista estaba inspirada en Dolores Vázquez, la mujer acusada erróneamente de asesinar en 1999 a Rocío Wanninkhof, la hija de su entonces pareja.



El caso Wanninkhof (TVE 1: 2008). Ana Soto (Belén Constenla) y Victoria Álvarez (Luisa Martín).

Aunque la caracterización directa de los personajes episódicos descritos en este apartado sea poco relevante para el objeto de esta investigación, ya que es sucinta; la caracterización indirecta, es decir, las acciones en las que se ven implicados, resulta especialmente interesante para investigar con qué actividades, acciones y temas se asocia al lesbianismo. En este sentido, hemos destacado que las primeras representaciones estaban marcadas por una concepción marginalizadora (*Segunda Enseñanza*, *Pepe Carvalho*) u oculta (*Los jinetes del alba*) del lesbianismo, después se suceden representaciones reivindicativas (*Médico de familia*) e integradas (*Siete vidas*, *Hospital Central*, *MIR*). En varios casos, el lesbianismo está asociado a la obsesión con una persona (como ocurría en *Segunda Enseñanza* o en *Al salir de clase*), con el delito (como en *Pepe Carvalho*, en *Cazadores de hombres* o en *El caso Wanninkhof*) o la extorsión (como ocurre en *Sin tetas no hay paraíso*, en la que la revelación de la orientación sexual se presenta como un aspecto con el que poder chantajear a alguien).

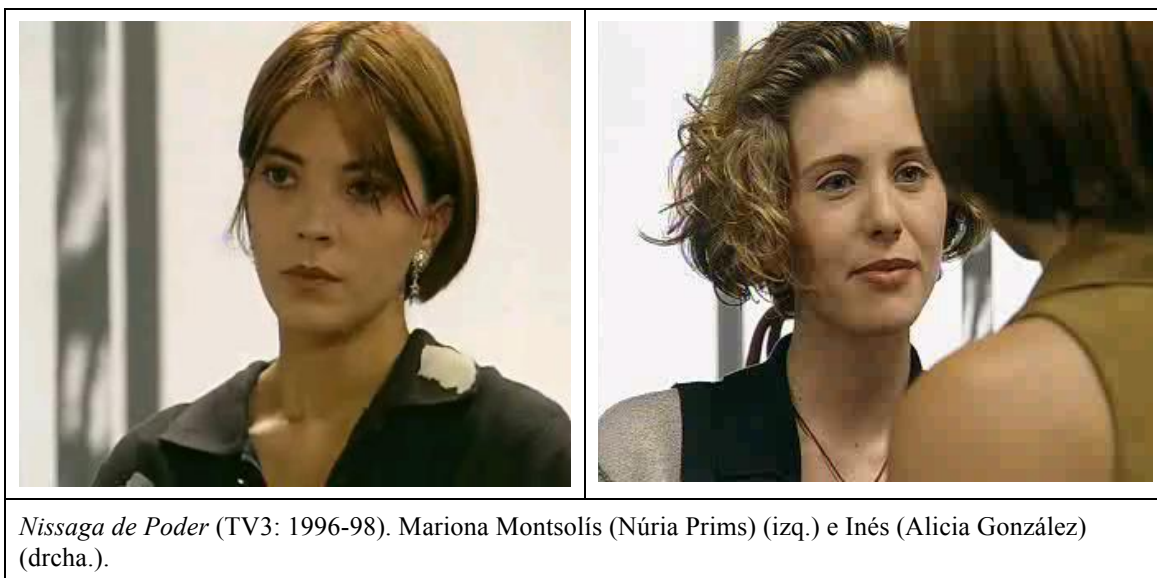
3.2.3.2.2.1.2. Más personajes, más peso. El desarrollo de las representaciones

Durante la segunda mitad de la década de los noventa, empezaron a aparecer los primeros personajes lésbicos recurrentes de la ficción televisiva nacional. En 1995 se estrena la serie *Mar de dudas* dentro del programa *El destino en sus manos* (TVE 1: 1995). La serie abordaba diferentes aspectos sociales, a menudo desde el punto de vista femenino, entre los que se contaba la homosexualidad. El personaje de Olga (Gloria Muñoz) es el primer personaje lésbico recurrente documentado hasta ahora en la ficción

episódica televisiva nacional y se analizará pormenorizadamente en capítulos posteriores.

Por otro lado, las series producidas para canales autonómicos comienzan también a incorporar personajes lésbicos. Es el caso de *Nissaga de Poder* (TV3: 1996-98), una serie diaria emitida por la televisión autonómica catalana (TV3) entre 1996 y 1998. La serie, creada por Josep Maria Benet i Jornet, narra la historia de los Montsolís, una importante familia propietaria de unos famosos cavas en la comarca del Penedés. Esta producción se encuadra dentro del conjunto de exitosas telenovelas catalanas que siguieron la estela de la pionera *Poble Nou* (TV3: 1994).

En concreto, esta ficción incorporó la homosexualidad a través de los personajes de Mariona (interpretada por Núria Prims) e Inés (Alicia González). La primera, Mariona Montsolís, es la hija de la familia protagonista, tiene un hermano mellizo, Gabriel (Miquel Sitjar), y estudia audiovisuales en la Universidad Pompeu Fabra. La segunda, Inés, es una compañera de la universidad de Mariona. Su relación, aunque atraviesa por diferentes crisis, se mantiene hasta el final de la serie e incluso se plantean adoptar a un niño. Además, en el último capítulo, aseguran que planean casarse en Holanda.



Su relación comienza como un triángulo amoroso en el que Mariona siente envidia de Inés y Marcial (Josep Linuesa), que salen juntos. Posteriormente Mariona planea seducir a Marcial con la intención de que Inés les sorprenda y rompan su relación, lo consigue. Después Mariona le confesará a Inés que le quiere y esta le

contará a Marcial que Mariona es lesbiana. No obstante, Inés termina correspondiendo a Mariona y se besan (capítulo 131, emitido el 27 de septiembre de 1996).



Nissaga de poder (TV3: 1996-98), Capítulo 131. “Mariona: Quan et tinc davant només tinc ganes d'abraçar-te, de besar-te... No puc veure't només com una bona amiga. Per mi, seria un infern.”

Antes de ese momento, Mariona ya le había dicho a su tía Eulalia (Emma Vilarasau) (capítulo 130) que era lesbiana y luego hará lo propio con su hermano Gabriel (capítulo 131). Dos meses después, Mariona e Inés empezarán a vivir juntas como pareja y acordarán hacer pública su relación (capítulo 140). Más adelante, Mariona explicará al resto de su familia que es lesbiana (capítulo 171). Como se puede ver en la secuencia reproducida a continuación, su padre, Mateu, y su abuela, Mercé, se horrorizan e incluso intentarán separar a la pareja consiguiendo un trabajo para Inés en Colombia.

SEQ. 8 INT. DIA, SALA.

MARIONA, INÉS I SÍLVIA PARLEN AMB MATEU I MERCÈ.

MARIONA.-

Pare, us he de dir una cosa molt important.(Expectació)

Us volia dir que... que tinc parella estable.

MATEU.- *(Relaxat)*

"Parella estable"? Ara es diu així? Abans es deia "un nòvio".

SÍLVIA.-

Me n'alegro, filla. I qui és aquesta "parella estable"?

MARIONA.- *(Després d'una pausa)*

La teniu davant.

LLARG MOMENT DE SILENCI ON CADASCÚ ENTOMA LA NOTÍCIA.

MATEU.-

No ho entenc.

MARIONA.-

La Inés.

MATEU.- (*Emprenyat*)

La Inés, què?

MARIONA.-

És la meva parella.

MATEU VOL DIR ALGUNA COSA, PERÒ NO SAP QUÈ DIR.

SÍLVIA.- (*Cauta, aparentant normalitat*)

Des de quan?

MATEU.- (*Encès*)

Des de quan, què? Des de quan, res! (*A la Inés*) Avui mateix te'n vas de casa de la meva filla. No. Millor. Tu, Mariona, véns a viure aquí i s'ha acabat la broma!

MERCÈ.- (*Se la mira sense entendre*)

Mateu, què està dient la teva filla?

MARIONA.- (*Directa*)

Que la Inés i jo estem enamorades, que ens estimem, que formem una parella...

MATEU.- (*Sarcàstic*)

Ja ho sent. S'estimen. (*Amenaçant*) Mariona... No penso tolerar que ens facis això.

MERCÈ MIRA LA MARIONA I LA INÉS COM SI FOSSIN EXTRATERRESTRES.

MARIONA.-

No ens miris d'aquesta manera, àvia. Nosaltres no fem mal a ningú.

MATEU.-

Que no feu mal a ningú? A la teva àvia no li fa mal? (*Irònic*) L'encanta la idea! Mira-la! A mi tampoc no em fa mal. Em fa molt feliç!! (*Després d'una pausa, canviant, aparentant una tranquil·litat que no té*) Filla, ara estem tots una mica encesos. No ens hem de precipitar. Tens un problema. Anirem a un metge, a un psicòleg, on convingui...

MARIONA.-

Pare, sisplau, no diguis bestieses. L'única cosa que heu de fer és acceptar-nos.

MATEU.-

I una merda, ho acceptarem!! Mai!

SÍLVIA.- (*Conciliadora*)

Mateu.

MATEU.-

Tu calla!

SÍLVIA.- (*Tocada, respon amb dignitat*)

Callaré si em dóna la gana. Sóc lliure de fer el que vulgui, i la meva filla també. És la seva vida i té dret a viure-la com vulgui.

ELS CONVIDATS, MALGRAT QUE HAN INTENTAT FER-SE ELS SORDS, S'HAN ADONAT DE LA TENSIO

MATEU.-

No entenc com aguanto tot això. *(A la Inès)* Tu, fora de casa meva! *(Tombant-se d'esquena)* No vull tornar a veure aquesta... el que sigui, mai més.

MARIONA.-

Si no la veus a ella tampoc no em veuràs a mi.

MATEU.- *(Encarant-s'hi)*

Tu mateixa. Tria.

MARIONA.- *(Després d'una pausa, digna)*

Molt bé. Adéu, pare. *(A Sílvia)* Gràcies per fer-nos costat, mare.

REACCIONS DELS PERSONATGES.

Nissaga de poder (TV3: 1996-98), Capítulo 171 (Guión facilitado por TV3)

No obstante, la pareja continúa su relación e incluso se plantean adoptar a un niño en Colombia. Algo después, Laia (Olalla Moreno) morirá y le pedirá a Mariona que se haga cargo de su hijo (capítulo 275). En el último capítulo (475), Inés y Mariona aseguran que van a casarse en Holanda²⁴.

SEQ. 4 INT/DIA CASA GRAN (18.45)

MARIONA.-

La Inés i jo ens casarem..

EDUARD.-

Què?

MARIONA.-

Que ens casem...

EDUARD.-

Però per què? I com?

MARIONA.-

Si fóssim un noi i una noia no m'ho preguntaries...

EDUARD.-

És clar que no. Vols dir que cal?

MARIONA.-

No, però és una manera de tocar el voraviu... A més, a Holanda no hi ha cap problema per...

²⁴ El planteamiento de la cuestión del matrimonio se produce, por tanto, años antes de la aprobación del matrimonio entre personas del mismo sexo en España, pero en el mismo contexto histórico de la aprobación de la Ley de parejas de hecho, promulgada (de forma pionera) en Cataluña en ese mismo año 1998.

EDUARD.-

Què vols que et digui? M'agafa per sorpresa..

MARIONA.-

Ho entens, ara, per què és un secret? Ho anunciarem quan ja sigui un fet.

EDUARD.-

Doncs gràcies per la confiança i... (*Fent-li un petó a la galta:*) Felicitats!

MARIONA.-

No tornarem a perdre el contacte. Al nen li ha encantat tot això. Ho noto. (*Mira complaguda com juguen els nens*) És maco veure'l jugar amb el seu cosí...

Nissaga de poder (TV3: 1996-98), Capítulo 475 (Guión facilitado por TV3)

Se trata, por tanto, de un acercamiento pionero a la cuestión que dejó patente su intención de naturalizar las relaciones sentimentales entre personas del mismo sexo en un momento de escasez representacional.

Un año después de que *Nissaga de poder* comenzara su andadura en Cataluña, la televisión generalista nacional incorporó a otro personaje femenino homosexual fijo en su ficción, se trataba de Bea (Leire Berrocal) en *Más que amigos* (Telecinco: 1997-99). Aunque la serie fue publicitada como “la primera serie española que aborda el lesbianismo” (“‘Más que amigos’, la primera serie española que aborda el lesbianismo”, *El Mundo*, 21/07/1997), como se ha podido comprobar, se han encontrado ejemplos anteriores.

La serie producida por Globomedia, que se mantuvo dos años en antena, narraba la vida de un grupo de amigos veinteañeros, sus relaciones personales y sus inicios laborales. Bea era la secretaria del despacho de abogados en el que trabajan dos de los protagonistas.

De nuevo en Cataluña y con el mismo equipo creativo de *Nissaga de poder*, encabezado por Josep Maria Benet i Jornet, comenzó sus emisiones en 1998 *Laberint d'ombres* (TV3: 1998-00). Ambientada en la ciudad de Sabadell, contaba la historia de los Aymerich, una familia de clase alta, dueños de una empresa de transportes que se enfrenta a dificultades económicas. A diferencia de *Nissaga de poder*, en esta serie, los personajes lésbicos tenían un papel protagonista. El argumento parte de la premisa de que Raquel Palou (Mercedes Sampietro) lleva 16 años desaparecida. Casada con Benjamí Aymerich (Hermann Bonnín), en el transcurso de la serie se descubre que huyó con su amante, Gina (Montse Caminal), porque era infeliz con su marido. Resultó que la amante sólo quería el dinero de Raquel. En una pelea, Raquel la mató accidentalmente en defensa propia y Benjamí le ayudó a deshacerse del cadáver a cambio de que se fuera

del país y renunciara a su hija, Gemma (Montse Germán). En el momento en el que transcurre la ficción, Raquel ha vuelto para reunirse con su hija y mantiene una relación con otra mujer, Isabel Rubió (Pepa López).



Laberint d'ombres (TV3: 1998-00). Raquel Palou (Mercedes Samprieto) (izq.) e Isabel Rubió (Pepa López) (drcha.)



Raquel (Mercedes Samprieto) e Isabel (Pepa López)

En principio, trata de esconder su orientación sexual a su hija, pero termina por contárselo (capítulo 75) después de que Gemma les vea besarse. Gemma lo tomará con naturalidad, no así su abuelo, el padre de Raquel.

SEQ. 1 INT. / NIT SALA CAN AYMERICH 21.48

(CONT. SEQ. 74-10) GEMMA S'HA QUEDAT GLAÇADA, A DALT DE TOT DE L'ESCALA. FA EL GEST D'ANAR-SE'N.

RAQUEL.- *(Aturant-la, suplicant:)*

Gemma! Espera, no te'n vagis! *(Gemma s'atura, d'esquena:)* Hauríem de parlar.

GEMMA.-*(Nerviosa, desconcertada)*

Més tard. No cal.

RAQUEL.-

Gemma! Isabel, sisplau...

INTERCANVI DE MIRADES ENTRE ISABEL I RAQUEL. RAQUEL FA UNA CARÍCIA DISCRETA A ISABEL AL BRAÇ. ISABEL, SENSE OBRIR BOCA, SE'N VA A LA CUINA.

RAQUEL.- *(Tractant de treure ferro a la situació:)*

Vols que pugi o baixes tu?

GEMMA.-

No cal que em donis explicacions...

RAQUEL.-

A mi em sembla que sí.

GEMMA BAIXA LENTAMENT. RAQUEL S'HI APROXIMA

GEMMA.-

No passa res. No cal explicar res.

RAQUEL.-

Sí que ha passat. Sí, que passa. No has vist el petó habitual entre dues amigues. Has vist el que t'ha semblat veure.

PAUSA.

GEMMA.- *(Desconcertada:)*

No ho entenc... No ho puc entendre... Aquest matí estaves amb el comissari Aguiló...

RAQUEL.-

Vaig estar amb el comissari com hi pot estar una amiga. Fa molt temps que visc amb la Isabel Riubó. Haviem estat amigues però... Ahir va fer tretze anys que ens vam retrobar a París. Som parella.

GEMMA ES PASSEJA, NEGUITOSA, PER L'ESTANÇA.

GEMMA.-

Tretze anys..! És més del que vas viure amb el pare... *(Fa els possibles per acceptar-ho, per ser conseqüent amb les seves idees:)* Està bé, està bé... *(Però...)* Se'm fa difícil resituar-me. Ets la meva mare!

RAQUEL.-

Només fa tres mesos que he tornat a ser la teva mare. *(Després d'una pausa, buscant excuses:)* Hem viscut setze anys separades, Gemma... No sabia com reaccionaries quan t'ho digués.

GEMMA.- *(Després d'una pausa:)*

Però no ho entenc... D'un dia per altre...?

RAQUEL.-

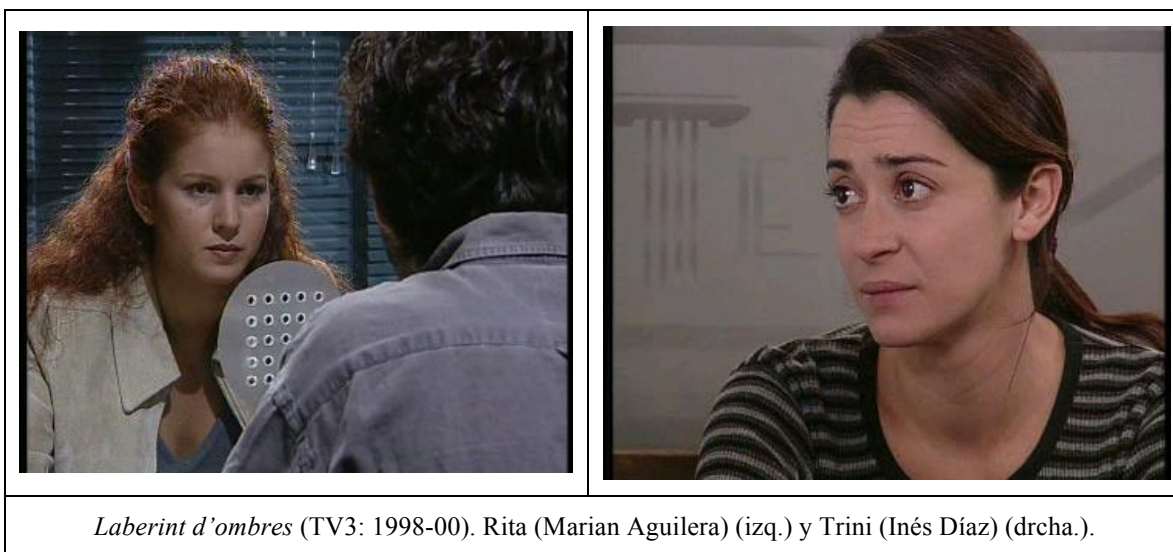
No tant d'un dia per altre, Gemma. *(Acaronant el medalló:)* La persona que havia de fugir amb mi... ara fa setze anys, quan us vaig abandonar a tu i al teu pare... era una dona.

Laberint d'ombres (TV3: 1998-00), Capítulo 75 (Guión facilitado por TV3)

Un tercer vértice se unirá a la pareja para formar un triángulo amoroso, el comisario Aguiló (Joan Massotkleiner), que se enamora de Raquel, con la investigación del asesinato de Gina de fondo.

Más adelante, aparecerá en sus vidas Ferrán (Manel Barceló), que chantajeará a Raquel tras descubrir su relación con Inés, y finalmente la violará. Harta de sus chantajes llega incluso a intentar suicidarse y, tras fallar, caerá en una depresión. Finalmente, le tenderán una trampa (le administran somníferos a él y a un amigo y los fotografían juntos desnudos) y serán ellas las que le chantajeen.

Después aparecerá Rita, que intentará seducir a Isabel por interés. Isabel terminará por ser infiel a Raquel y cuando esta se entere acabará con la relación (capítulo 228). Isabel se enamora de Rita y, posteriormente, otro personaje, Trini, se enamorará de Raquel. Finalmente, Raquel e Isabel se reconciliarán y se irán a vivir juntas.



Un año después de que se estrenara *Laberint d'ombres*, comenzaba su emisión *Siete vidas* (Telecinco: 1999-2006), una comedia de situación ambientada en Madrid cuyo punto de partida era la recuperación de David (Toni Cantó) tras 18 años en coma y su progresiva adaptación a una sociedad que desconocía. La serie producida por Globomedia incorporó en el año 2000 al personaje de Diana Freire (Anabel Alonso), una excéntrica y extrovertida actriz. El personaje es retratado en principio como heterosexual y empieza a dudar sobre su orientación posteriormente. Diana aparece por primera vez en el capítulo 53 de la serie, y la irrupción de Sonia (Yolanda Arestegui), la persona que le hará replantearse su orientación, se produce en el capítulo 67. Durante

seis años más, Diana seguirá interviniendo como personaje protagonista en *Siete vidas* y mostrando sus relaciones con distintas mujeres (interpretadas, entre otras, por Anne Igartiburu, Rosa Mariscal, Lorena Berdún, Rocío Madrid, Silvia Marsó, María Esteve, etc.). El personaje de Diana se convierte en una de las más importantes representaciones del lesbianismo en la ficción televisiva española por el éxito y longevidad de la serie, así como por el destacado peso argumental del personaje y el tratamiento desenfadado que se le daba a la cuestión de la orientación sexual.

Por otro lado, en el año 2001, comienza la emisión de *Moncloa, ¿dígame?* (Telecinco: 2001), una *sitcom* producida por El Terrat que narraba los avatares del gabinete de prensa de la Presidencia del Gobierno. Entre los protagonistas, se encontraba Laura (Ana Rayo), la encargada de redactar los comunicados de prensa. Laura se definía como lesbiana, comunista, pacifista, ecologista y feminista. No obstante, la serie sólo duró una temporada en antena debido a sus bajos índices de audiencia.

Compañeros (Antena 3: 1998-2002), la exitosa serie juvenil de Antena 3, reflejó también la cuestión estudiada a través de un personaje secundario, el de Marta Durán (Irene García). Se trataba de una estudiante del Colegio Azcona que se incorporó al reparto en la segunda temporada y mantuvo sendas relaciones con César (Julián González) y con Suso (Armando del Río), su profesor de música. Ya en la última temporada de la serie, revelaba la atracción que sentía por otro de los personajes, Sara (Lara de Miguel), que no la correspondió.



Compañeros (Antena 3: 1998-2002). Marta Durán (Irene García).

Su orientación sexual fue la causa de que todos los personajes menos César y Lucía la rechazaran momentáneamente, aunque todos acabarán por aceptarlo.

Marta: Desde la clase de esta mañana ni me miras a la cara.

Sara: ¿Pero qué dices, tía? Venga, vámonos, que nos vamos a quedar en el banquillo.

Marta: No, espera. Ya lo sabes, ¿no?

Sara: Yo no se nada, ¿vale? Vámonos con estas.

Marta: Mira, Sara, sabes que eres tú quien me gusta

Sara: Eso no es verdad

Marta: Mira, lo siento, no sé cómo ha pasado.

Sara: No me lo cuentes, ¿vale? No quiero saberlo. Mira, yo no se lo voy a contar a nadie, ya se te pasará.

Marta: Eso no lo sabes. A lo mejor no se me pasa. A lo mejor me he enamorado de ti.

Sara: ¿Pero cómo te vas a enamora de mi? Pero si soy una tía. Mira, Marta déjame en paz.

Sara se marcha furiosa.

Compañeros (Antena 3: 1998-2002), Capítulo 86

En la misma línea de lo sucedido en *Compañeros*, el personaje de Sonia (Patricia Arizmendi) en *Un paso adelante* (Antena 3: 2002-05) revelaba su orientación homosexual en la tercera temporada de la serie. En el décimo capítulo de la tercera temporada de la serie producida por Globomedia y emitido en el año 2003, este personaje secundario besaba a Silvia (Mónica Cruz). A partir de ese momento, Silvia intenta evitar a Sonia, aunque después confesará que mantenía esa actitud porque no sabía si el beso le había gustado.



Un paso adelante (Antena 3: 2002-05). Sonia (Patricia Arizmendi)

Sonia consigue quedar con Silvia para darle una explicación. Se ven en un bar de ambiente y Silvia sigue arisca con Sonia.

Sonia: Mira, Silvia tú es que me gustas desde que empezamos en la escuela. Lo que pasa es que últimamente, cada vez que te veo me entran ganas de besarte.

Silvia coge una copa y se la bebe de un trago.

Silvia: Mira, creo que tenemos un problema, que yo no soy como tú.

Sonia: Ah, ¿y cómo soy yo?

Silvia: Una lesbiana.

Sonia se ríe.

Sonia: ¿Eso es lo que soy para ti?, ¿una lesbiana?

Silvia: Lo siento mucho, Sonia, a mi las tías no me van.

Sonia: Pero ¿cómo lo sabes?, ¿lo has probado?

Silvia: (*gritando*) Que me gustan los hombres y mucho, además.

Sonia: Pero es que una cosa no quita la otra.

Le acaricia y Silvia se aparta.

Silvia: ¿Pero qué haces? Te estoy intentando decir que me dejes en paz, a ver si te enteras de una vez.

Sonia: Vale, perdona, ¿eh? Yo he venido aquí para decirte que me gustas mucho y no para pedirte nada. Lo único que te he pedido ha sido perdón. Siento que te de tanto asco.

Un paso adelante (Antena 3: 2002-05), Capítulo 37

Finalmente Silvia reafirma su heterosexualidad y este rasgo del personaje se mantendrá durante su participación en la serie.

Uno de los hitos más importantes en la representación televisiva de la homosexualidad femenina acontece, no obstante, en la serie *Hospital Central* (Telecinco: 2000-). Entre las causas, cabe destacar el éxito de audiencia y la longevidad de la serie (se trata de la serie en *prime time* más duradera de la televisión española hasta el momento), así como el haber presentado una relación entre dos de las protagonistas en un contexto social de debate y reformulación legal de la homosexualidad en España. Además, sus personajes lésbicos han tenido una gran repercusión y aceptación social.

Estrenada en el año 2000, la serie narra el devenir profesional y personal de los trabajadores de un ficticio hospital madrileño. No obstante, la incorporación del personaje de Macarena Fernández Wilson se produce en el primer capítulo de la octava

temporada, emitido el 7 de septiembre de 2004. Este es el punto de inflexión en la serie respecto a la representación de la homosexualidad femenina, que se desarrollará a través de personajes como la mencionada Maca, Esther (Fátima Baeza), Vero (Carolina Cerezuela) o Bea (Sandra Ferrús).

El mismo año (2004) en el que el personaje de Maca llegaba a *Hospital Central*, Bea Villarejo (Eva Isanta) aterrizaba en la comunidad de vecinos de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3: 2003-06). Se trataba de una afable veterinaria lesbiana, que mantendrá sendas relaciones con Rosa (María Almudéver) y Ana (Vanesa Romero) y que tendrá un hijo por inseminación artificial de Mauri (Luis Merlo), uno de los vecinos gays de la comunidad.

Por otro lado y aunque se mantuvo poco tiempo en la emisión analógica (terminaría programándose en los canales digitales de Telecinco, Factoría de Ficción y Telecinco Estrellas), *El pasado es mañana* (Telecinco: 2005) fue la primera telenovela (o serie diaria), de la que se tiene constancia, en mostrar una relación homosexual entre dos de sus protagonistas en un canal nacional. La serie narraba la venganza de Elena Pereira (Remedios Cervantes), que empezará a trabajar en la empresa de moda de la poderosa familia Arce. Esta ficción producida por Star Line, contaba la relación entre Marga Ponce (Elia Galera) y Aurora Arce (Sonia Almarcha), que discurría, en ocasiones, por vericuetos truculentos.

Amar en tiempos revueltos (TVE 1: 2005-) representa un caso diferente en la incorporación de personajes de mujeres lesbianas a la ficción serial nacional por la época en la que está ambientado, después de la Guerra Civil. En la primera temporada de esta producción de Diagonal TV, se incorpora (capítulo 19) el personaje de Beatriz de la Palma (Sandra Collantes), una aristócrata educada en París que regresa a España cuando muere su madre. Beatriz y Matilde (Bárbara de Lema), una mujer casada de clase social alta, se enamoran y planean salir del país, ir a vivir a Boston.

Además, en la tercera temporada de esta serie, se incorporarán los personajes de Ana Rivas (Marina San José) y Teresa García (Carlota Olcina), cuya relación comenzará con una intensa amistad, llegan incluso a besarse, e irá evolucionando hacia una relación compleja. Ambas terminan casándose con un hombre, Ana con el hermano de Teresa, pero sus sentimientos no desaparecerán y finalmente mantendrán una relación sentimental.

Por su parte, *Abuela de verano* (TVE1: 2005) fue una serie producida por Rodar y Rodar que cuenta con una única temporada compuesta por 13 capítulos. Está basada

en la novela de Rosa Regás *Diario de una abuela de verano* (2004) y narra las vacaciones de la escritora catalana Eva Sagués en su masía, acompañada por sus doce nietos. Esta serie semanal incorporó a dos personajes femeninos que mantenían una relación sentimental, Dora (Mercè Pons) y María Antonia (Cora Tiedra). No obstante, en el desarrollo de la serie, María Antonia conoce al médico del pueblo, Helio Utrera (Albert Espinosa) e inicia una relación con él que desembocará en matrimonio. Dora y María Antonia, que en un principio viven juntas, son las vecinas de la familia Sagués.

En 2007 se produce la irrupción de las series españolas de temática lésbica por Internet. La diferencia sustancial entre estas producciones y las emitidas en canales generalistas es que trata de series centradas en la vida de varias lesbianas y en la propia comunidad homosexual, no de producciones que incorporan en determinado momento uno o varios personajes secundarios o protagonistas a un reparto primordialmente heterosexual (González de Garay, 2009).

	
<p><i>Chica busca chica</i> (Terra TV: 2007). De izq. a drcha: Nines (Celia Freijeiro), Mónica (Cristina Pons), Ana (Almudena Gallego) y Carmen (Sandra Collantes).</p>	<p>Rosi (Paloma Arimón)</p>

En concreto, en el año 2007 se estrenan tres series españolas para Internet protagonizadas por lesbianas: *Chica busca chica*, *Apples* y *Gocca: una historia real*. La primera cuenta las vivencias de un grupo de amigas, casi todas lesbianas, y por el momento se ha grabado una temporada de 16 capítulos de unos 10 minutos de duración. Está protagonizada por Nines (Celia Freijeiro), una camarera lesbiana de un bar de ambiente, caradura, ligona y aprovechada; Mónica (Cristina Pons), una ex judoca profesional también lesbiana que escribe artículos en la prensa deportiva; Carmen (Sandra Collantes), una psicoanalista heterosexual que lleva prácticamente toda la vida

con su novio; y Ana (Almudena Gallego), una joven de provincias que llega a Madrid para convertirse en actriz y reafirmarse como lesbiana.

La segunda de las series emitidas por Internet, *Apples*, sigue las vidas de varias estudiantes lesbianas que viven en el mismo edificio. La serie cuenta con siete capítulos hasta el momento y está protagonizada por Sam (Marta Villar), una estudiante de publicidad y relaciones públicas que trabaja como camarera en un bar de ambiente y tiene gran éxito con las mujeres; Doc (Saskia Guanche), una estudiante de medicina exigente y racional; Manitas (Alicia Lobo), la novia de Doc recién llegada del pueblo; Barbie (Teresa Hernando), estudiante lesbiana de turismo; Pixel (Patricia Arizmendi), una inocente estudiante de informática; Nanai (Karen Owens), estudiante de filosofía, naturista y contradictoria, y Ade (Gloria March), una estudiante de administración y dirección de empresas.



Apples (ADN Stream TV: 2007-) De izq. a drcha: Doc (Saskia Guanche), Ade (Gloria March) (heterosexual), Sam (Marta Villar), Manitas (Alicia Lobo), Barbie (Teresa Hernando), Nanai (Karen Owens) y Pixel (Patricia Arizmendi)

Por último, *Gocca: una historia real* es una serie amateur inspirada en la norteamericana *South of Nowhere* (The N: 2005-08) que comienza cuando Alba (Fátima Novo) se muda desde Toledo a un barrio madrileño, donde conocerá y se enamorará de Marta (Evelyn López). Alba es una adolescente de dieciséis años reservada y aplicada en los estudios y Marta, que tiene también dieciséis, es rebelde y se define como bisexual.



Gocca: una historia real (Serie online). Marta (Evelyng López) y Alba (Fátima Novo)

En la misma línea, se estrena en 2010 la serie *online* lésbica *El Vlog de Greta* creada por Karin Marzocchi y Rhoda N. Wainwright. Se trata de producciones de bajo coste que abordan temas como las relaciones de pareja, el sexo o las relaciones con la familia dentro de la comunidad lésbica. Como parte de los referentes de esta comunidad, los personajes aluden a otras series de televisión como *The L Word* (Showtime: 2004-09), *Sugar Rush* (Channel 4: 2005-06) o la propia *Hospital Central* (Telecinco: 2000-).






El Vlog de Greta (Serie online). Elenco protagonista. De izq. a drcha: Greta (Esperanza Pedreño), Sara (Sara Casasnovas), Trinity (Gemma Martínez), Berenice (Maru Valdivielso) y Viv (Marina Salas).

Volviendo a las series emitidas en canales generalistas, *Los hombres de Paco* es una dramedia emitida en *prime time* y producida por Globomedia sobre una peculiar

comisaría de policía. En su sexta temporada, se incorporó el personaje de Pepa (Laura Sánchez), que se unirá sentimentalmente a Silvia (Marian Aguilera). Pepa es la hermana de Paco (Paco Tous), una atractiva policía sevillana lesbiana que vive su sexualidad sin complejos. Por su parte, Silvia nunca había estado con una mujer hasta que aparece Pepa en su vida. Trabaja como forense y es hija del comisario Don Lorenzo (Juan Diego). A pesar de las reticencias iniciales de su padre y de las suyas propias respecto a la posibilidad de estar con una mujer, Pepa y ella mantendrán una relación intermitente que acabará en matrimonio, aunque el mismo día de su boda, Silvia es asesinada.

Durante el verano de 2008, Antena 3 emitió la única temporada de la serie *700 euros* (Antena 3: 2008). Esta producción de Diagonal TV narraba la historia de Luna (Mercè Llorens), una chica de pueblo que se traslada a Madrid tras descubrir que su prometido le es infiel y acaba trabajando como prostituta de lujo. En el décimo tercer capítulo de esta serie semanal, se revela que el personaje de Emilia (Luisa Gavasa), la madre de la protagonista, mantuvo de joven una relación sentimental con Rosario (Franciska Ródenas), que sucumbió a las presiones de la sociedad de la época. En ese mismo episodio, Emilia sufre un ataque al corazón y fallece.

	
Rosario (Franciska Ródenas)	Emilia (Luisa Gavasa)
	
<i>700 euros</i> (Antena 3: 2008), Capítulo 13. Emilia muerta junto a su foto de joven con Rosario	

LUISA GAVASA es Emilia

Es la madre de Luna y Mireia y siempre ha vivido en el pueblo y regenta una bodega.

Es viuda y tiene 70 años. Siempre ha vivido en el pueblo regentando la bodega que era de su marido. Marcada por las costumbres de otros tiempos, no entiende los delirios y ambiciones soñadoras de su hija Luna. y cuando descubra a qué se dedica su hija, será demasiado fuerte para ella. Nunca lo llegará a entender.

Página web de 700 euros en Antena 3

El capítulo mencionado, el número 13, está narrado por la voz en off del personaje de Emilia, de cuyas palabras se deduce el arrepentimiento por haber soterrado su orientación sexual.

Emilia (voz en off): De todas maneras, no se engañen, porque la decisión es nuestra, es nuestra vida y solo nosotros sabremos como queremos vivirla. Pero vivir atrapados intentando ser como no somos, no merece la pena, no, no la merece. La vida sin amor no es nada, nada. Podemos cerrar los ojos e intentar engañarnos, pero con eso no hacemos más que morir un poco.

700 euros (Antena 3: 2008), Capítulo 13

Cuestión de sexo (Cuatro: 2007-09), por su parte, era una serie semanal emitida en *prime time* y producida por Notro que abordaba las relaciones de pareja como eje conductor de la narración. Los protagonistas eran Diego (Willy Toledo) y Alba (Pilar Castro), un matrimonio en permanente crisis que tiene una hija de 16 años, Sofía (Ana Fernández). En su segunda temporada, se incorporó el personaje de Alicia (Sabrina Garcíarena), la hija del psicólogo del instituto en el que estudia Sofía, que coquetea con la bisexualidad. Además, en la tercera temporada, Sofía iniciará una relación con Daniela (Paula Cancio).

También en 2007 se estrena *MIR* (Telecinco: 2007-08), una serie producida por Videomedia sobre un grupo de médicos residentes en un hospital madrileño. En su segunda temporada, se incorpora al grupo de protagonistas el personaje de Lea Izquierdo (Mar Ulldemolins), una residente de primer año especializada en cuidados intensivos. Su familia le dio la espalda cuando hizo pública su bisexualidad y tuvo que pagarse los estudios mediante becas conseguidas por los méritos académicos y la ayuda de sus amigos. En la serie Lea estuvo vinculada sentimentalmente a Mateo (Pau Roca), otro de los protagonistas.

En 2008 inicia sus emisiones la serie diaria *Lalola* (Antena 3: 2008-09), que contaría con el personaje secundario de Rosa (Beth Rodergas), la camarera del B4, el

bar al que suelen acudir los protagonistas. A pesar de ser descrita como lesbiana, apenas se desarrollaron sus tramas sentimentales.

Rosa (Beth Rodergas) es muy guapa, tiene un cuerpo envidiable y, además, es inteligente. Estos atributos convierten a Rosa en el foco de todas las miradas y proposiciones masculinas.

Sin embargo, Rosa (Beth Rodergas) pasa de los hombres, prefiere a las mujeres. Esta colombiana es valiente, generosa y siempre tiene un comentario mordaz para todo.

Página web de *Lalola* en Antena 3



Por otra parte, en el año 2009 se estrenan tres series que cuentan con personajes recurrentes lésbicos: *Pelotas* (TVE 1: 2009-10), *Hay alguien ahí* (Cuatro: 2009-10) e *Infidels* (TV3: 2009-11). Además, la tercera temporada de *Sin tetas no hay paraíso*, emitida en ese año, incorporó un nuevo personaje con estas características.

Pelotas es una producción de El Terrat para Televisión Española, cuyo argumento gira entorno a un modesto club de fútbol. Nieves (Celia Freijeiro) es la hija del presidente del club que regresa a España tras haber pasado una temporada en Liverpool, donde mantenía una relación con Carol (Noelia Castaño). Sin embargo, durante el desarrollo de la primera temporada iniciará una relación con Kim Ki (Alberto Jo Li), aunque también recibirá la visita de Carol, que sigue enamorada de ella.

Por su parte, *Hay alguien ahí* (Cuatro: 2009-10), la serie de misterio emitida en Cuatro, aborda el lesbianismo desde la perspectiva de los juegos de poder y seducción que se establecen entre una madre y una de las amigas de su hija. Bárbara de Lema

interpreta a Nieves y Esmeralda Moya a Amanda, los dos personajes caracterizados como lésbicos en este relato televisivo.

Por otro lado, *Infidels* (TV3: 2009-11) es una serie centrada en la vida de cinco amigas que viven en Barcelona. Una de ellas, Arlet (Aina Clotet) es una maestra de 27 años que lleva ocho años saliendo con su novio. No obstante, empieza a sentir algo por Dani (Dolo Beltrán), su profesora de natación, e iniciará una relación con ella. La serie ha sido emitida en el ámbito autonómico catalán y producida por Diagonal TV.

Además, la tercera temporada de *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco: 2008-09) introdujo al personaje de Daniela Mejía (Yuriria del Valle), la hermana de un importante narcotraficante mexicano encarcelada junto a la protagonista, Cata (Amaia Salamanca). El personaje de esta serie, ambientada en el mundo del narcotráfico, cumple en esta tercera temporada el papel de la antagonista, enfrentada a Cata, a la que violó y sometió en la cárcel y a la que perseguirá tras su liberación.

La serie de Telecinco creada para Internet, pero emitida por Factoría de Ficción y LaSiete, *Sexo en Chueca* (FDF: 2009 y LaSiete: 2010-), recoge el testigo de las producciones online, con una duración (de unos 20 minutos) y una temática (la vida de unos personajes que residen el madrileño barrio gay de Chueca) adaptados a la fragmentación de la oferta televisiva. Los personajes de Lucía (Iris Trinidad), en la primera temporada, y Claudia (Laura More) y Bea (Elsa Pinilla), en la segunda, representarán la cuestión analizada. La primera es una joven liberal y que se define como bisexual, la segunda es una lesbiana conservadora que se gana la vida como asistente de vuelo en una compañía de bajo coste y la tercera se define también como bisexual y vive con su padre y el novio de este.

En 2011 se estrena *Ángel o demonio* (Telecinco: 2011). La serie plantea un mundo habitado por ángeles y ángeles caídos o demonios, estos últimos representan el mal y la tentación, que en muchas ocasiones se simboliza a través del sexo y que, siguiendo con la tradición del género cinematográfico de terror (en especial, el de vampiros) (García Pelayo, 2009, pp. 281-291), muestra escenas de contenido lésbico. Así, por ejemplo, en el primer capítulo de la serie, Iris (Carla Nieto) intenta seducir a Valeria (Aura Garrido) y, en el cuarto, Graziel (Jorge Suquet) afirma “Si hubieses hecho algo realmente chungo, tendríamos otro tipo de fiesta, ya sabes rollo ‘bi’”. Se trata de un tipo de representación configurada para satisfacer la mirada masculina heterosexual y que asocia la bisexualidad a la lujuria, la perversión y, en último lugar, la maldad,

acercando la serie más a los patrones de representación de las primeras imágenes cinematográficas del lesbianismo que a las propias de la tradición televisiva en España.



Ángel o demonio (Telecinco: 2011). Iris (Carla Nieto) intenta seducir a Valeria (Aura Garrido).

También en 2011 comienza la emisión de otras dos series que incorporan personajes lésbicos recurrentes. Por una lado, en la quinta temporada de *La que se avecina* (Telecinco: 2007-), el personaje de Araceli (Isabel Ordaz) regresa tras haber abandonado a su marido y a su hijo y lo hace con una nueva pareja, en este caso una mujer, Reyes (María Casal), con quien mantendrá una relación hasta el final de dicha temporada.

Por otro lado, en *14 de abril. La República* (TVE 1: 2011-) el personaje de Amparo Romero (Marta Belaustegui), una férrea activista de izquierdas y dueña de un cabaret, se revelará como lesbiana y se enamorará de Encarna (Lucía Jiménez), con quien mantendrá una relación inusitada para la época en la que está ambientada la ficción.

Por último, en la segunda temporada de *Tierra de Lobos* (Telecinco: 2010-) la hija menor de la familia protagonista, Isabel Lobo (Adriana Torrebejano), comienza una relación con una de las prostitutas del burdel del pueblo, Cristina (Berta Hernández), ante el virulento rechazo de su autoritario padre.

De esta manera, se completa hasta el momento una evolución de la representación lésbica en la que se comprueba que los personajes lésbicos han ido creciendo en número y peso argumental. Además, se han ido diversificando los tipos de personajes, los canales, franjas horarias y formatos de emisión. Es momento, pues, de definir el objeto de estudio específico de este trabajo, desglosar la metodología y abordar el trabajo de análisis.

4. REPRESENTACIÓN DEL LESBIANISMO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA

4.1. MODELO DE ANÁLISIS DEL OBJETO DE ESTUDIO

El análisis de contenido televisivo es aún incipiente en el marco de la investigación académica nacional. Las limitaciones expuestas en el apartado dedicado a las dificultades de la tarea investigadora han provocado, en parte, que las tesis doctorales se centren en un análisis cuantitativo de los datos obtenidos a través, principalmente, de encuestas y grupos de discusión (Ruiz Pacheco, 1999; Conde, 1999; França Rocha, 2001; Montero, 2005; Pérez Cosín, 2005; Prado Neuenschwander, 2007, Martínez García, 2008, etc.) o mediante fichas de análisis minutadas de un número limitado de capítulos o espacios televisivos (França Rocha, 2001; Ortega Lorenzo, 2002; García Reyes, 2003; Galán Fajardo, 2005, Montero, 2005, Martínez García, 2008, etc.).

Por ejemplo, María Elisa França Rocha en su Tesis titulada *La contribución de las series de televisión a la formación de la identidad de los adolescentes. Análisis del contenido y de la recepción de la serie "Compañeros" de Antena 3* realiza, por un lado, un análisis de contenido para el que selecciona nueve capítulos de la serie y, por otro, un análisis de la recepción para el que contó con una muestra de 100 adolescentes que rellenaron un cuestionario. Asimismo, José Vicente Pérez Cosín (2005) utiliza una muestra de 1.207 personas para la parte cuantitativa de su estudio sobre la imagen del trabajo social en la ficción y de seis capítulos para la parte cualitativa. Y Luisa Martínez García en su tesis *La ficción televisiva de TV3 como productora de referentes de identidad cultural catalana: estudio de caso de la sitcom "Plats bruts"* escoge dos de los capítulos de la serie para su análisis de contenido y forma cuatro grupos de discusión para el estudio de la recepción. Por otro lado, Marta Ortega Lorenzo opta en su tesis (*Les telenovel·les catalanes Poble Nou i El Cor de la Ciutat: una anàlisi demogràfica i des de la perspectiva de gènere*) por limitar su estudio a los 100 primeros capítulos de las dos series que analiza.

En lugar de centrarnos en un modelo que toma en cuenta una muestra determinada de capítulos, nosotros realizaremos un estudio transversal, cuya base será el estudio de los rasgos del personaje en relación con su caracterización sexual. En este

sentido y tal como hacía Mario García de Castro (2001) en su Tesis Doctoral, se ha optado por una “mirada ecléctica” que permita analizar las series de televisión y sus personajes de una forma global desde el punto de vista de su texto y su contexto.

Casetti y Di Chio (1999) realizan en su *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación* una completa clasificación de las diferentes maneras en las que se investiga sobre televisión. De las once áreas de investigación que distinguen los autores, el modelo de análisis propuesto recogerá tres: análisis de contenido, análisis textual y estudios culturales. Tras situar de forma global la serie mediante una ficha general, la segunda parte del modelo de análisis (“contexto histórico”) corresponderá al enfoque de los estudios culturales, ya que se trata de “establecer la relación entre televisión y sociedad”; la tercera parte (“tramas”) supone una incursión en el análisis textual dado que se trata de analizar las “estructuras discursivas”; y, por último, la cuarta parte (“caracterización del personaje lésbico”) se encuadra dentro del análisis de contenido porque se trata de “realizar un inventario” de las características de los personajes para su posterior análisis (Casetti & Di Chio, 1999, pp. 42-43).

Las categorías mencionadas se dividirán en dos niveles de análisis. El primero corresponde a los datos relacionados con la serie en la que se encuadra el personaje (datos generales, contexto y puntos de giro). Se trata en este punto de definir el entorno del personaje y la información obtenida se presentará tanto de forma individualizada (por serie, salvo en el caso del contexto, que se presenta agrupada) como de forma global (resultados totales del conjunto de la muestra). La segunda parte corresponde a la caracterización del personaje y tiene el objetivo de conocer cuál es el retrato televisivo del personaje lésbico en la ficción española. Por lo tanto, los resultados se ofrecerán sólo de forma conjunta. A continuación se detallan los diferentes apartados y subapartados de los que se compone el modelo de análisis.

1. SERIE

1.1. DATOS GENERALES

En primer lugar, se cumplimentará una ficha con los datos generales de la serie con el objetivo de situar el producto y facilitar al lector una información global. Las categorías establecidas son:

- **1.1.1. Título:** nos permite denominar la serie, es la categoría básica de identificación.
- **1.1.2. Cadena:** se refiere al canal de televisión en el que fue emitida por primera vez. Resulta útil tanto para situar la serie como para observar si existe una relación significativa entre las series que han contado con protagonistas lésbicos y su cadena de emisión.
- **1.1.3. Años de emisión:** hace referencia al periodo en el que la serie fue emitida por primera vez. Nos permite situar temporalmente la ficción y analizar qué años han contado con más y menos personajes lésbicos protagonistas en la televisión española de producción nacional.
- **1.1.4. Frecuencia de emisión:** establece el tiempo que transcurre entre la emisión de un capítulo y el siguiente. Facilita información sobre la frecuencia con que los espectadores reciben los contenidos analizados. Generalmente está ligada a otros factores como la franja horaria, la duración, el presupuesto o el target, estableciéndose en nuestro país dos categorías dominantes: la ficción semanal, que por lo general se emite en *prime time*²⁵, tiene una duración aproximada de 60-70 minutos, es el formato de ficción con un presupuesto más elevado y el que llega a un mayor número de espectadores y con un perfil más heterogéneo; y la ficción diaria, que, por lo general, se emite en la franja horaria de la sobremesa, tiene una duración algo menor que en el *prime time*, un presupuesto menor por capítulo y un número de espectadores generalmente más reducido y con una composición distinta, en la que está más presente el público que no trabaja (tradicionalmente femenino, envejecido o joven) (Contreras & Palacio, 2003, pp. 138-139).
- **1.1.5. Franja horaria de emisión:** determina el momento de la programación en el que la serie es emitida. Como hemos señalado en el apartado anterior, resulta interesante para determinar aspectos relacionados con el tipo de producción y el público al que se dirige la serie. La categorización utilizada será la siguiente (Palacio, 2005a):
 - Banda despertador: 7:30 - 9:00.

²⁵ Se utilizará el término inglés en vez de su traducción, horario de máxima audiencia, por ser el más aceptado y extendido tanto en el ámbito profesional como en el académico. Lo mismo ocurre con el término *latenight*.

- Banda matinal: 9:00 -13:00 .
 - Banda de acceso al mediodía:13:00 - 15:00.
 - Mediodía o segundo *prime time*: 15:00 -16:00.
 - Sobremesa: 16:00 -18:00.
 - Tarde: 18:00 - 20:00.
 - Acceso a *prime time*: 20:00 - 21:00.
 - *Prime time*: 21:00 - 24:00.
 - *Latenight*: 00:00 - 2:30.
- **1.1.6. Productora:** empresa a la que se encarga la realización de la serie. En España el éxito de la ficción nacional en los años noventa impulsó la producción independiente, esto es, “empresas ajenas a la organización de las emisoras televisivas” (Palacio, 2005, p. 184).
- **1.1.7. Género:** se refiere al tipo de series en cuanto a su temática y estructura. Nos permiten analizar qué tipo de formatos y temáticas predominan en la muestra. Utilizaremos la siguiente clasificación:

Aunque no exista una división estandarizada de las series, dada su variedad e hibridez podríamos establecer una clasificación que aceptablemente tenga en cuenta el orden cronológico de su aparición en la historia de la televisión:

- 1.Comedias de situación, a veces denominadas telecomedias, cuyos episodios tienen treinta minutos de duración y su temática se basa en el humor. Están en antena desde los años cuarenta.
- 2.Telenovelas, o soap opera en su denominación internacional, folletines con frecuencia de temática melodramática de gran cantidad de episodios grabados en vídeo y de media hora o una hora de duración. Tradicionalmente eran de procedencia latinoamericana pero en los años ochenta se produjeron algunos en Estados Unidos como *Dallas* o *Falcon Crest*. Surgen en la década de los cincuenta
- 3.Series dramáticas, episodios rodados con frecuencia en soporte cinematográfico de una hora de duración y de temática “realista” como *Urgencias*, *24* o *CSI*. Se originan en los años sesenta.
- 4.Dramedias, episodios de una hora de duración y de contenido híbrido dramático y humorístico como la gran mayoría de las series españolas. Afloran en los años noventa.

(Palacio, 2005a)

- **1.1.8. Número de temporadas:** los capítulos de las series de ficción se agrupan y se emiten de forma continua durante un intervalo temporal, a eso se lo denomina temporada. Los datos sobre el número de temporadas con el que cuenta cada serie nos ofrecen un indicador sobre el éxito y la continuidad de la serie en la programación televisiva.
- **1.1.9. Número de capítulos:** se refiere al número total de capítulos emitidos de la serie. Como la anterior, esta categoría sirve como indicador de la persistencia y volumen de material audiovisual emitido de la serie.
- **1.1.10. Directores:** profesionales responsables de la dirección de alguno de los capítulos que componen la serie. Se consideraran como tales a aquellos que así aparezcan en los créditos de la serie.
- **1.1.11. Guionistas:** profesionales responsables del guión de alguno de los capítulos que componen la serie. Se consideraran como tales a aquellos que así aparezcan en los créditos de la serie.
- **1.1.12. Argumento:** descripción general del tema y la trama principal de la serie.
- **1.1.13. Ambientación:** lugar geográfico y época histórica en los que transcurre la ficción. Se pretende con este apartado conocer si predominan los espacios urbanos o rurales y qué municipios en concreto sirven de marco geográfico para la serie, así como observar qué momento temporal se elige para ubicar la serie.
- **1.1.14. Observaciones:** en esta categoría situaremos, si existiera, algún otro dato relevante sobre la serie.

Una vez cumplimentados los datos en todas las series seleccionadas en la muestra, podremos observar posibles constantes y obtener conclusiones.

1.2. CONTEXTO HISTÓRICO

En segundo lugar, se situará la ficción en su contexto. Para tal fin se han diferenciado tres tipos de contexto: el sociopolítico, el televisivo y el legislativo. Como han puesto de manifiesto diferentes corrientes de investigación sobre comunicación, entre las que destacan los Estudios Culturales, la sociedad y la cultura en la que se produce cualquier proceso comunicativo resultan clave. Además, el contexto adquiere

un peso aún mayor si se trata de analizar un tema, la homosexualidad, cuya consideración ha fluctuado a lo largo de la Historia y de las diferentes culturas y sociedades.

A la hora de localizar la datación, se toma en cuenta el momento en el que el tema analizado, a través de la incorporación de un personaje lésbico o del replanteamiento de la orientación de un personaje preexistente, entra en la serie. De esta manera, se busca ubicar temporalmente cuándo el espectador percibe efectivamente la representación en torno a la cuestión analizada.

En el análisis individual de cada una de las ficciones escogidas para la muestra simplemente se señalará el período en el que se encuadra dicha serie, sin embargo, será en la parte de resultados cuando se analicen los patrones cronológicos, la evolución y sus implicaciones, ya que para esto se requiere hacer una valoración de conjunto.

1.2.1. Periodo sociopolítico

Mediante la información recogida en este epígrafe se pretende analizar si las representaciones televisivas del lesbianismo tienen relación con la época histórica de su emisión y, en tal caso, comprobar si se adelantan, se retrasan o van parejas a su tiempo. Para la división de los periodos históricos se han seleccionado tres grandes categorías ampliamente aceptadas por la historiografía (Bahamonde Magro & Otero Carvajal, 2004; Tusell, 2007; Casanova & Gil Andrés, 2009): Franquismo, Transición y Democracia. Se ha empezado por la dictadura franquista, ya que es en este periodo cuando la televisión española inicia sus emisiones regulares (1956). Asimismo, se ha decidido dividir el último periodo, la democracia, en tres subperiodos en función del partido político en el gobierno para analizar si existen diferencias entre tales épocas.

1.2.1.1. Franquismo (1956-1975)

Se consideran encuadradas en este periodo aquellas series cuyas tramas y personaje o personajes lésbicos se incorporen a la serie entre 1956 y 1975. Se ha decidido tomar como criterio de inclusión en cada periodo el momento en el que se incorporan el personaje lésbico y las tramas relacionadas con esta cuestión, ya que es este el momento en el que la serie comienza a ofrecer una imagen del lesbianismo y el espectador tiene acceso a ella. Tomar la fecha de inicio de las emisiones de la serie falsearía los resultados, ya que, en ocasiones, la representación del lesbianismo no se aborda desde el inicio de la serie. Además,

se han decidido fijar los criterios tanto de la incorporación de un personaje lésbico como de las tramas relacionadas con dicha orientación sexual, ya que puede suceder que un personaje estuviera en la serie desde un momento anterior al inicio de la representación de sus deseos homosexuales.

1.2.1.2. Transición (1976-1982)

Se consideran encuadradas en este periodo aquellas series cuyas tramas y personaje o personajes recurrentes lésbicos se incorporen a la serie entre 1976 y 1982.

1.2.1.3. Democracia (1983-2011)

Se consideran encuadradas en este periodo aquellas series cuyas tramas y personaje o personajes recurrentes lésbicos se incorporen a la serie entre 1983 y 2011.

1.2.1.3.1. Primer gobierno socialista (1982-1996)

Se consideran encuadradas en este periodo aquellas series cuyas tramas y personaje o personajes lésbicos se incorporen a la serie entre el 1 de enero de 1983 y el 3 de marzo de 1996 (día de la celebración de las elecciones generales).

1.2.1.3.2. Primer gobierno popular (1996-2004)

Se consideran encuadradas en este periodo aquellas series cuyas tramas y personaje o personajes lésbicos se incorporen a la serie entre el 4 de marzo de 1996 y el 14 de marzo de 2004 (día de la celebración de las elecciones generales).

1.2.1.3.3. Segundo gobierno socialista (2004-2011)

Se consideran encuadradas en este periodo aquellas series cuyas tramas y personaje o personajes lésbicos se incorporen a la serie entre el 15 de marzo de 2004 y el 31 de diciembre de 2011.

1.2.2. Contexto televisivo

En este apartado, se trata de establecer cuál fue el contexto televisivo en el que se produce la emisión de la serie analizada. Para tal fin se han diferenciado los siguientes tres períodos: Monopolio de TVE, Competencia televisiva: años 90 y Competencia televisiva: años 2000.

1.2.3. Contexto legislativo

Las leyes regulan el comportamiento ciudadano y son el máximo exponente de la legitimidad o reprobación de una conducta en una sociedad determinada. Durante muchos periodos de la Historia, la consideración de la homosexualidad pertenecía al ámbito de lo moral, lo religioso o lo cultural. Sin embargo, a partir del s. XIX, con la inclusión de la homosexualidad en el discurso médico-científico, las leyes empezaron a regular los comportamientos homosexuales.

En España, la legislación referida a la homosexualidad se puede dividir en dos categorías: el conjunto de leyes represoras y el conjunto de leyes legitimadoras. A la primera categoría pertenecerían las leyes aplicadas durante el Franquismo y la Transición para castigar las prácticas homosexuales: Ley de Vagos y maleantes (cuyos artículos referentes a la homosexualidad estuvieron vigentes entre 1954 y 1970), Ley de peligrosidad y rehabilitación social (1970-1979, para lo referente a la homosexualidad) y el delito de escándalo público tipificado en el artículo 431 del Código Penal (hasta 1988, para lo referente a la homosexualidad) (Pérez Cánovas, 1996, pp. 18-25).

No obstante, las leyes represoras y “los supuestos que han dado lugar a esta doctrina jurisprudencial han girado sobre la homosexualidad masculina. Las prácticas lésbicas pasarán casi desapercibidas; y no porque no se produjeran o porque los Tribunales las admitieran. La explicación de esta ausencia de pronunciamientos judiciales sobre casos de homosexualidad femenina es ni más ni menos el reflejo de la concepción social imperante sobre el lesbianismo, como reflejo también de la que se tenía sobre la mujer y su rol sexual pasivo” (Pérez Cánovas, 1996, p. 24).

A la segunda categoría pertenecen las leyes que persiguen la equiparación de derechos para las personas LGTBI: Ley de parejas de hecho (promulgadas por algunas Comunidades Autónomas siendo la primera Cataluña en 1998), Ley 13/2005 de reforma del Código Civil (2005) y Ley 3/2007 reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas (2007). Para una descripción pormenorizada de

las iniciativas legislativas sobre la equiparación de derechos con independencia de la orientación sexual hasta el año 2001, se puede consultar la Tesina Doctoral de Juan Carlos Tarragona (2001): *El principio de no discriminación por motivo de orientación sexual: una aproximación a la situación actual*.

En este sentido, la aprobación de la reforma del código civil es el punto clave en cuanto a la regulación de los derechos de los ciudadanos homosexuales, ya que consigue la equiparación legal total y se aplica en todo el territorio nacional. Por eso, se ha decidido dividir este apartado en dos categorías: personajes introducidos antes de la reforma del código civil y personajes introducidos después. De esta manera, podremos tener un indicador del impacto de la legislación en la ficción televisiva. Asimismo, en cada serie se explicará cuál es el contexto legislativo concreto en el momento de la emisión.

1.2.3.1. Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)

Series cuyos personajes protagonistas lésbicos son introducidos en la ficción antes de julio de 2005.

1.2.3.2. Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)

Series cuyos personajes protagonistas lésbicos son introducidos en la ficción después de julio de 2005.

1.3. TRAMAS

En tercer lugar, se analizará el eje del personaje a lo largo de la serie, esto es, su evolución. Para ello, se han tomado criterios narratológicos, es decir, se ha recurrido a los puntos de giro característicos de una narración audiovisual. El punto de giro, punto argumental o *Plot Point* se define como “un incidente, episodio o acontecimiento que se ‘engancha’ a la acción y la hace girar en otra dirección”²⁶ (Field, 2005, p. 26). Se ha optado, además, por examinar los momentos clave en la trama sentimental del personaje más que en las tramas profesionales o personales, ya que es en esta en la que aborda el rasgo de la orientación sexual del personaje de forma más específica. Para abarcar el

²⁶ Original en inglés. Traducción propia.

conjunto de la evolución del personaje, se ha optado por diferenciar tres categorías que corresponden al inicio, el desarrollo y el final del personaje en la serie.

1.3.1. Descripción inicial del personaje

Se refiere a los rasgos que caracterizan al personaje, es decir, su caracterización física y psicológica. Bien a través de la Biblia de la serie o de otros documentos de trabajo, los guionistas plantean un perfil y un arco del personaje. Se trata de extraer estos datos por lo mostrado en la serie o en fuentes documentales secundarias como la mencionada Biblia, página web de la ficción, etc.

1.3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

La evolución narrativa del personaje a lo largo de la serie se puede pautar mediante el establecimiento de los llamados puntos de giro, es decir, señalando los momentos en los que le sucede algo significativo al personaje que hace que su trayectoria en el relato varíe. Con el fin de establecer unas categorías aplicables a todos los personajes estudiados, que reflejen los acontecimientos más significativos en la evolución del personaje respecto a su orientación sexual y con el objetivo final de observar si se producen constantes de representación, se han fijado los siguientes epígrafes:

1.3.2.1. Revelación de la orientación sexual

Momento en el que el personaje se da cuenta y/o explicita su orientación sexual. Puede plantearse en el discurso narrativo como un punto de giro o no hacerlo, si el personaje es caracterizado desde el principio como homosexual.

1.3.2.2. Inicio de la relación homosexual

Punto narrativo en el que el personaje mantiene una relación sexual o inicia una relación sentimental con otro personaje caracterizado como del mismo sexo, si es que lo hace en algún momento del relato.

1.3.2.3. Comunicación pública de la relación

Momento del relato en el que la pareja, si existiera, de forma conjunta o por separado, decide comunicar a su entorno la relación. Si el personaje mantuviera una

relación desde el principio del relato y la hubiera comunicado, este momento no se plantearía como un punto de giro.

1.3.2.4. Formalización legal de la relación

Punto de la trama en el que, si sucediera, la pareja homosexual decide formalizar legalmente su relación mediante la inscripción como pareja de hecho o el matrimonio. Asimismo, dejaremos constancia si los personajes manifiestan su intención de hacerlo aunque en ese momento no fuera legal.

1.3.2.5. Descendencia

Se refiere al momento en el que un personaje o una pareja deciden, si ocurriera, ser progenitores. Se señalará asimismo cuál es la forma que la pareja o la persona eligen para llevarlo a cabo (padre de alquiler, inseminación artificial, adopción, etc.).

1.3.2.6. Crisis/ruptura

Punto de la trama en el que la pareja atraviesa una crisis o se rompe la pareja, si sucediera. En este punto interesa, de forma especial, analizar si estas rupturas se producen por causas diferenciales, es decir, por factores relacionados con la orientación sexual del personaje.

1.3.3. Desenlace del personaje

Se refiere al final, en términos narrativos, que se le da al personaje. Si la serie estuviera concluida o el personaje estudiado hubiera abandonado la serie, el desenlace del personaje correspondería con su desenlace final. Si no, se trataría de un desenlace de temporada. En cualquier caso, se escribirán los rasgos y las situaciones que definen al personaje en su desenlace, de forma que se pueda valorar su evolución e incluso comparar con los rasgos definitivos de inicio.

1.3.4. Acciones diferenciales

Las acciones diferenciales son aquellas que identifican al personaje homosexual como tal, es decir, aquellas que diferencian a los personajes definidos como homosexuales de los heterosexuales. Por tanto y teniendo en cuenta que en este

apartado hemos decidido analizar los puntos de giro correspondientes a las tramas sentimentales de los personajes lésbicos, muchas de las acciones diferenciales coincidirán previsiblemente con los puntos de giro. No obstante, cuando no sea así, señalaremos las acciones diferenciales en las que participan los personajes analizados (acciones sexuales, manifestaciones afectivas, acciones homófobas, etc.).

2. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE LÉSBICO

Por otro lado, se trata de establecer cuáles son las características que definen a los diferentes personajes lésbicos estudiados. En este apartado, se ha utilizado la división planteada por Juan Carlos Alfeo Álvarez (1997) en su análisis del personaje homosexual masculino en la cinematografía española aplicado a su vez por Irene Pelayo García (2009) en el estudio del lesbianismo en el mismo medio. No obstante y dadas las particularidades asociadas al lesbianismo y a la televisión como medio de representación, se han modificado, eliminado y añadido categorías. A continuación se señalan el modelo propuesto.

2.1. Aspecto externo

El objetivo de este apartado es recopilar información que nos permita conocer si el personaje cumple con los rasgos definitorios del canon de belleza occidental femenina actual. En primer lugar, es fundamental señalar que los cánones de belleza se encuentran ferozmente divididos por el sexo, es decir, existe un canon de belleza masculina y otro de belleza femenina. Dado el objeto de nuestro análisis, nos centraremos en el segundo tipo. Como hemos señalado en la parte dedicada al estudio del estado de la cuestión, la Teoría *Queer* ha puesto de manifiesto las implicaciones adscritas a la división social y médico-científica entre sexos. En este sentido, resulta interesante valorar el grado de aceptación de los personajes de su rol de género para contrastarlo con los estereotipos femeninos y lésbicos existentes en la sociedad.

La publicidad es uno de los medios de transmisión fundamentales de los cánones de belleza en la sociedad actual. Por eso, nos interesa destacar las características que definen el aspecto externo de las mujeres en la publicidad. Cáceres Zapatero y Díaz Soloaga (2008, p. 324), en su estudio sobre la forma en la que la publicidad de marcas de moda de lujo representaba el cuerpo de la mujer, señalaban los siguientes aspectos:

“es un cuerpo de piel blanca, joven y esbelto, vestido y bello, sin defectos, marcas, enfermedades o carencias”. A tenor de lo expuesto, hemos delimitado cuatro categorías que nos permitan señalar si el retrato televisivo del lesbianismo se ajusta o se aleja de los cánones de belleza femenina actual occidental: edad, somatotipo, etnia y feminidad.

2.1.1. Edad: Se refiere a la edad aparente y aproximada del personaje. Para determinarla, nos serviremos bien de la constatación explícita que el relato pueda hacer de la edad del personaje analizado (afirmación del propio personaje o de otros, explicitación en otro tipo de documentos o signos que lo indiquen...) o de la inferencia a partir de indicios del relato (apariencia física, situación laboral, edad de los hijos o los padres, etc.). En este sentido, estableceremos intervalos de edad amplios y que correspondan a periodos vitales definidos y que compartan ciertas características. Dado que los personajes de las series de televisión en ocasiones se mantienen durante años y, por tanto, van envejeciendo con la ficción, se tomarán los valores referidos a su edad en el momento de introducción del personaje.

Para delimitar los periodos del desarrollo humano, nos valemus de clasificaciones de Philip Rice (1997, p. 6) y Guy R. Lefrançois (2001, p. 4). Agrupando alguna de las subdivisiones que plantean estos autores, delimitaremos cinco intervalos de edad: la infancia, la adolescencia, la juventud, la madurez y la vejez. Siguiendo a Rice, establecemos el final del desarrollo infantil a los 11 años, por lo que la adolescencia comprendería desde los 12 años hasta los 19, la juventud de los 20 a los 39, la madurez de los 40 a los 59 y la vejez, a partir de los 60. Por tanto, los intervalos de edad en los que se dividirá esta categoría quedarían definidos de la siguiente manera:

2.1.1.1. Infancia: 0-11 años.

2.1.1.2. Adolescencia: 12-19 años.

2.1.1.3. Juventud: 20-39 años.

2.1.1.4. Madurez: 40-59 años.

2.1.1.5. Vejez: más de 60 años.

Este rasgo nos permitirá, por un lado, analizar si los personajes se adscriben a ese canon de belleza imbricado fundamentalmente con la juventud y, por otro, señalar cuáles son las franjas de edad más comúnmente representadas en los personajes lésbicos para analizar, si existen, las constantes de representación en cuanto a la edad de los personajes.

2.1.2. Compleción: William Sheldon en su libro *Atlas of Men: A Guide for Somatyping the Adult Image of All Ages* (1954) establecía una distinción entre los tres tipos de físico de las personas adultas y los relacionaba con el temperamento asociado a ellas. Pese haber sido discutido científicamente, sirve como clasificación general para establecer el tipo de físico de cada personaje analizado. Así, podemos definirlos como (Knapp, 2005, p. 153):

- Endomorfos: blandos, redondos, gordos.
- Mesomorfos: robustos, musculosos, atléticos.
- Ectomorfos: altos, delgados, frágiles.

Dado que, en la sociedad occidental actual, el canon de belleza femenina está representado por el tipo ectomorfo y no tanto por el mesomorfo ni, en ningún caso, por el endomorfo, reagruparemos los somatotipos en dos categorías:

- Compleción delgada: somatotipo ectomorfo
- Compleción robusta: somatotipos endomorfo y mesomorfo.

El propósito de este apartado es averiguar si el retrato televisivo del lesbianismo ofrece una imagen de la mujer acorde con los cánones de belleza femenina occidental (compleción delgada) o se aproxima más al tipo de físico que el estereotipo lésbico conlleva (compleción robusta).

2.1.3. Etnia: Aunque durante años el discurso médico-biológico utilizó el concepto de raza para referirse a las diferencias físicas entre los seres humanos, el término se encuentra actualmente en desuso, ya que se ha demostrado que las diferencias genéticas son mínimas. Ahora se utiliza preferentemente el concepto de etnia, aunque este no se refiere sólo a las peculiaridades físicas, sino que también aglutina características históricas, lingüísticas, religiosas, etc., que son comunes a un grupo de personas. En este apartado nos interesa, no obstante, el ámbito físico, es decir, el de las características externas, ya que son estas las que configuran la apariencia del personaje. Por eso, nos basaremos en el concepto de raza caucásica de Johann Friedrich Blumenbach para diferenciar al tipo de personas que, por su color de piel pálido, parecen originarias de Europa (Malgesini y Jiménez, 2000). No se trata de establecer una distinción biológica, sino de determinar la distinción social que divide a los personajes, por ser estos reflejo de las personas, por su apariencia física.

El propósito es, por un lado, ver si los personajes responden a esos cánones que sitúan mayoritariamente a la mujer blanca como ideal de belleza y, por otro, ver si la representación del lesbianismo en la ficción televisiva española refleja la diversidad étnica o propone un modelo unitario. Por tanto, la categoría quedará dividida de la siguiente manera:

2.1.3.1. Caucásica

2.1.3.2. No caucásica

2.1.4. Feminidad: Los conceptos de feminidad y masculinidad son en si mismos complejos, difíciles de definir y cambiantes según las épocas y las culturas. La feminidad, por ejemplo, es definida por la Real Academia de la Lengua Española como la “cualidad de femenino”, es decir, lo “propio de mujeres” (DRAE), por lo que se incurre en una tautología. Como hemos analizado en el capítulo dedicado al estudio del estado de la cuestión, la Teoría *Queer* propone borrar las categorías sexuales de hombre y mujer por considerarlas netamente construidas, es decir, sociales y, como tales, tratan de hacer naturales unas divisiones que son excluyentes e intencionadas. No obstante, la necesidad de definir hace que irremediabilmente tengamos que establecer categorías. En este sentido y a sabiendas de que los rasgos asociados a uno u otro sexo responden a costumbres sociales, trataremos de definir determinados rasgos asociados a la feminidad y masculinidad de manera que podamos rastrear si los personajes lésbicos de la ficción televisiva española se basan o no en el estereotipo que vincula homosexualidad femenina con masculinidad.

Con tal objetivo y dado que en este apartado estamos abordando el aspecto externo de los personajes, excluirémos los aspectos psicológicos o de conducta (roles, actividades y gustos considerados como masculinos o femeninos) y nos centraremos en la apariencia externa. Para eso, recurriremos al concepto de *pluma* definido por Olga Viñuales (2000, p. 83) como los “distintivos visuales que indican la real o hipotética homosexualidad de una mujer: pelo corto, pantalones, calzado sin tacón, uñas cortas y sin pintar, ausencia de maquillaje y de ornamentación”. Por su parte, Ferrán Pereda asocia el término *pluma* a la homosexualidad masculina y, para las lesbianas, aplica el concepto de *pluma de tío* “cuando hablamos de una lesbiana con poses y gestos masculinos” (Pereda, 2004, p. 152). Es decir, la *pluma* en el caso de los hombres se

asocia a lo femenino, mientras que en el caso de las mujeres se relaciona con una apariencia externa masculina.

En los extremos de la clasificación de la apariencia externa según la denominada *pluma*, estarían dos de los tipos sociales asociados al lesbianismo: las *femmes* y las *butch*. El primer tipo es definido por Ferrán Pereda (2004, p. 83) como un sustantivo y un adjetivo que “[s]e aplica a la lesbiana que adopta una apariencia y rol netamente femeninos. Suele llevar pelo largo, maquillarse, llevar bolso y emparentarse con la *butch*, pero no es exclusivo”. Asimismo, señala que “[a]lgunas las tildan de tapadas o indefinidas, pero ellas mismas protestan por la marginación que sufren de otras asimismo lesbianas por portar una estética femenina”. Por otro lado, define *butch* como el “[t]érmino inglés que se utiliza para denominar a las lesbianas que llevan una indumentaria masculina y suelen adoptar un rol masculino en las relaciones.” (Pereda, 2004, p. 46)]. En este sentido, el autor establece una escala de tipos de lesbianas según su apariencia externa y sitúa a la *femme* en un extremo (como la más arreglada y femenina) y al *butch* en otro (como la menos).

Este apartado se dividirá en dos categorías, la primera recogerá a aquellos personajes que tienen una apariencia externa femenina, la segunda, a aquellos que tienen una apariencia externa masculina. Por tanto, los grupos definidos en este apartado son:

2.1.4.1. Personajes con apariencia externa femenina.

2.1.4.2. Personajes con apariencia externa masculina.

2.2. Ocupación profesional

Ocupación laboral del personaje. El objetivo de este apartado es recoger información sobre las profesiones predominantes y sus características (si tradicionalmente se han asociado al género masculino o al femenino, si son cualificadas o no, etc.).

2.3. Nivel socio-económico

Grupo social en el que se encuadra el personaje según sus condiciones de vida y su poder adquisitivo. En este sentido, el INE (Instituto Nacional de Estadística) toma en cuenta diversos factores entre los que se encuentran la renta anual, los gastos medios

por vivienda, la tenencia de vivienda y de bienes de equipamiento, etc. Para determinar el nivel socioeconómico de los personajes, hemos establecido cinco subcategorías:

2.3.1. Alto: implica unos ingresos muy superiores a la media, que en España y en el año 2010 se situaba 9.737 euros netos anuales por persona según el INE²⁷, y un nivel de vida elevado, que se puede manifestar en sus posesiones, actividades, etc.

2.3.2. Medio-alto: el personaje tiene unos ingresos y un nivel de vida por encima de media española.

2.3.3. Medio: los ingresos y el nivel de vida del personaje se sitúan en la media de la población española.

2.3.4. Medio-bajo: el personaje tiene unos ingresos y un nivel de vida ligeramente por debajo de la media española.

2.3.5. Bajo: los ingresos y el nivel de vida del personaje se sitúan considerablemente por debajo de la media de la población española.

2.4. Nivel cultural

Se refiere a los conocimientos y la formación que muestra el personaje. Estableceremos tres categorías:

2.4.1. Alto: el personaje demuestra tener unos conocimientos y una formación de nivel superior, es decir, estudios universitarios o asimilados. Según datos del INE²⁸ en 2010 este grupo (educación superior) estaba formado por el 24'28% de la población. Estos datos nos servirán como referencia a la hora de constatar si el perfil medio del personaje lésbico en la ficción responde al perfil medio del conjunto de la población.

2.4.2. Medio: los conocimientos y la formación del personaje son de tipo medio, es decir, ha cursado la enseñanza secundaria obligatoria y/o la formación profesional. Según el INE, el 45,15 % de la población había completado los estudios de enseñanza secundaria.

2.4.3. Bajo: el nivel cultural del personaje se sitúa por debajo de los estudios elementales, es decir, no ha cursado la enseñanza obligatoria. Este grupo, formado por

²⁷ Datos obtenidos en INEbase / Sociedad / Análisis sociales / Indicadores sociales. Edición 2011/ Renta, distribución y consumo

²⁸ Datos obtenidos en INEbase / Sociedad / Análisis sociales / Indicadores sociales. Edición 2011/ Educación

aquellos con estudios primarios o sin estudios, corresponde al 30,56 % de la población adulta según datos de 2010.

2.5. Estado civil

El Código Civil español en su artículo 326 recoge que “el Registro del estado civil comprenderá las inscripciones o anotaciones de nacimientos, matrimonios, emancipaciones, reconocimientos y legitimaciones, defunciones, naturalizaciones y vecindad”. En este apartado nos interesa fijarnos en la situación civil de los personajes respecto a la pareja. En este sentido, distinguimos las siguientes categorías:

2.3.1. Soltera

2.3.2. Pareja de hecho

2.3.2.1. Con hombre

2.3.2.2. Con mujer

2.5.3. Casada

2.5.3.1. Con hombre

2.5.3.2. Con mujer

2.5.4. Divorciada/separada

2.5.4.1. De hombre

2.5.4.2. De mujer

2.5.4 Viuda

El Estado Civil del personaje puede variar a lo largo del relato y los descriptores señalados no se presentan como excluyentes. Dado que lo que interesa es precisamente conocer si los personajes estudiados estuvieron en algún momento casados, divorciados, etc., se repetirán los datos en aquellos personajes que hayan pertenecido a más de una categoría. Sin embargo, en la categoría de “soltero” sólo incluiremos a aquellos personajes que mantienen este estado civil a lo largo de toda la narración porque, parece evidente, que todas fueron solteras en algún momento. A tenor de lo expuesto, puede darse el caso, por ejemplo, de un personaje que se casó y después se divorció, de manera que aparecería en ambos descriptores.

2.6. Nacionalidad

Condición de pertenencia a un Estado por razón de nacimiento o naturalización (DRAE). Con esta categoría, nos interesa analizar si el perfil del personaje lésbico en la

ficción televisiva española refleja o no la composición plurinacional del Estado español. Por tanto, en caso de ser necesario, se señalaría si la nacionalidad es de nacimiento o de naturalización.

2.7. Religión

En este apartado señalaremos si el personaje profesa una religión o tiene algún tipo de creencia religiosa y, en el caso de que así fuera, cuál es. Dado que España es un país de mayoría católica, distinguiremos dos apartados, uno para aquellos personajes que se revelan como católicos y otro para aquellos que pertenecen a otras religiones. Con tal objetivo, definimos las siguientes categorías:

2.7.1. Religioso

2.7.1.1. Católico

2.7.1.2. Otras religiones

2.7.2. No religioso

2.7.3. No definido

2.8. Actitudes feministas radicales

Tradicional y estereotípicamente, el lesbianismo ha sido asociado a una rama combativa y exaltada del movimiento feminista. Por eso, nos interesa analizar si su retrato televisivo asocia o no a los personajes lésbicos con estas actitudes. Para diferenciar el discurso igualitario del combativo, los personajes que incluyamos en la segunda categoría han de hacer explícito el discurso feminista y hacerlo, además, de una manera vehemente.

2.9. Caracterización sexual

Se refiere a la dimensión sexual de los personajes analizados y contempla los siguientes campos:

2.9.1. Origen: Dado que el origen de la homosexualidad ha sido tema de debate desde los discursos médico, religioso y social, este apartado pretende identificar la postura que adopta el discurso televisivo en esta cuestión. Para eso, dividimos el ítem en dos categorías:

2.9.1.1. Génesis: causa que esgrime el relato para explicar la orientación sexual del personaje. Se contemplan tres posibilidades:

- 2.9.1.1.1. Espontánea: el rasgo de la homosexualidad aparece sin que el relato señale ningún factor desencadenante.
- 2.9.1.1.2. Inducida: el discurso ofrece una explicación del rasgo homosexual recurriendo a factores externos al propio desarrollo psicológico del personaje: económicos, sociales, etc.
- 2.9.1.1.3. No definida: el discurso no ofrece información sobre el origen del rasgo homosexual.

2.9.1.2. Emergencia: momento en el que el personaje toma consciencia de la identidad homosexual. Se contemplan las siguientes posibilidades:

- 2.9.1.2.1. Temprana: desde el inicio del relato, el personaje se percibe a sí mismo como homosexual.
- 2.9.1.2.2. Tardía: el personaje toma conciencia de su homosexualidad a lo largo del relato.
- 2.9.1.2.2. No consciente: a pesar de que el relato muestre en el personaje acciones homosexuales, el personaje no se percibe a sí mismo como homosexual.

2.9.2. Integración: se refiere a la forma en que el personaje lidia con su orientación sexual. Puede ser:

- 2.9.2.1. Integrada: la sexualidad del personaje no representa un conflicto para él, es asumida e integrada con naturalidad en su perfil psicológico.
- 2.9.2.2. Conflictiva: el personaje rechaza su homosexualidad.

2.9.3. Realización: se ha definido metodológicamente en esta investigación al personaje homosexual como aquel que explícitamente, mediante acciones o mediante la verbalización, expresa su atracción por personas del mismo sexo. En este sentido, puede o no llevar al ámbito de las acciones sus pulsiones. Por tanto, delimitaremos dos opciones:

- 2.9.3.1. Realizada: el personaje mantiene relaciones homosexuales.
- 2.9.3.2. Reprimida: el personaje no mantiene relaciones homosexuales porque él mismo se opone.
- 2.9.3.3. No realizada: el personaje no se opone a mantener relaciones sexuales, pero no las mantiene.

2.9.4. Exclusividad: expresa el grado de exclusividad del rasgo homosexual respecto a otras conductas sexuales: heterosexualidad y bisexualidad. Por tanto, puede ser:

2.9.4.1. Exclusiva: el personaje sólo mantiene relaciones homosexuales.

2.9.4.2. No exclusiva: el personaje también mantiene relaciones heterosexuales y se puede definir ante los demás personajes como bisexual, como homosexual o como heterosexual.

2.10. Entorno

En este campo nos interesa fijarnos en el entorno del personaje y su relación con él.

2.10.1. Familiar: establece la relación del personaje con su familia de ascendencia. Es decir, en esta categoría no se tiene en cuenta la relación del personaje con la familia que forme él en su vida adulta, aspecto que se recoge en la parte del modelo de análisis dedicado a la evolución narrativa del personaje. Queda definido por las siguientes categorías:

2.10.1.1. Núcleo: composición de la familia. Aglutina los siguientes modelos:

2.10.1.1.1. Estructurado: concepto utilizado para referirse al modelo de familia tradicional compuesto por progenitores (madre y padre) e hijos.

2.10.1.1.2. Desestructurado: “Familias monoparentales, circunstancias relacionadas con las separaciones o los divorcios, la presencia de dependencias al alcohol y otras drogas, la presencia de la enfermedad mental o la grave discapacidad, la soledad para los miembros de la unidad familiar por la separación o la emigración, etc. Transformación de las situaciones socio-familiares que llegan a generar una identidad como familia con problemas sociales: «Familia desestructurada» es el nombre que los Trabajadores Sociales tienden a utilizar como costumbre para reconocer este proceso de debilitamiento de las relaciones internas en el seno del medio familiar” (Bueno Abad, 2000, p. 37).

2.10.1.1.3. Desconocido: no se da información sobre la composición de la familia del personaje.

2.10.1.2. Relación del personaje con su núcleo familiar: recoge la información relativa a la relación que el personaje mantiene con su familia. Puede ser:

2.10.1.2.1. Favorable: el personaje mantiene una buena relación con su familia.

2.10.1.2.2. Neutral: el personaje mantiene una relación neutral con su familia.

2.10.1.2.3. Hostil: el personaje mantiene una mala relación con su familia.

2.10.1.2.4. No definida: no se da información sobre la relación del personaje con su familia.

2.10.2. Homosexual: compuesto por personajes que comparten la orientación sexual del personaje. En este campo nos interesa conocer si hay una representación significativa de este entorno o si, por el contrario, el personaje homosexual parece no interactuar con otros homosexuales. Por tanto, no se incluyen las parejas, ya que como tales, actúan como unidad que, a su vez, puede relacionarse o no con el entorno homosexual.

2.10.2.1. Presente: hay una representación significativa de un entorno homosexual alrededor del personaje. Esto es, el personaje alude o es representado de forma recurrente en un entorno homosexual.

2.10.2.2. Ausente: no hay una representación significativa de un entorno homosexual alrededor del personaje.

2.10.3. Aceptación social: compuesto por las relaciones sociales que mantiene el personaje. Incluye tanto el entorno laboral (personajes con los que interactúa en el trabajo) como el familiar (miembros de su familia: padres, hermanos, cónyuges, hijos, etc.), el personal homosexual (amigos y conocidos homosexuales) y el personal no homosexual (amigos y conocidos no homosexuales). En este apartado, nos interesa conocer cómo se comporta cada uno de esos entornos con respecto a la homosexualidad

del personaje. Por eso, se establecen cuatro categorías que serán aplicadas a cada uno de los entornos definidos.

Aceptada: se acepta la condición sexual del personaje.

Rechazada: se rechaza la condición sexual del personaje.

Ambas: se producen situaciones de rechazo y de aceptación dentro del mismo ámbito bien porque provienen de distintos personajes (algunos lo aceptan y otros lo rechazan) o porque su actitud evoluciona.

No definida: o bien el grupo de referencia no aparece representado, por omisión o por inexistencia, o bien no se ofrece información sobre su actitud respecto a la homosexualidad del personaje, o bien el personaje no ha dado a conocer su orientación sexual a ese entorno.

2.10.4. Visibilidad: transparencia u ocultamiento de la condición sexual del personaje ante los demás personajes.

2.10.4.1. Grado de visibilidad: grado en el que el personaje hace visible su homosexualidad. Se divide en:

2.10.4.1.1. Visibilidad inicial: grado de visibilidad en el momento en el que el personaje aparece en el relato o se da cuenta de su condición sexual.

2.10.4.1.2. Visibilidad final: grado de visibilidad en el momento en el que el personaje desaparece del relato o este termina. Para ambos casos, inicial y final, la visibilidad puede ser:

- Oculta: el personaje no ha comunicado a ningún personaje su condición sexual, sólo el espectador o los personajes que la comparten la conocen.

- Restringida: sólo el círculo de personajes más cercano sabe de la homosexualidad del personaje.

- Pública: el conocimiento de la homosexualidad del personaje es accesible para cualquier personaje del relato.

2.10.4.2. Evolución: variación que se puede establecer entre la visibilidad inicial y la final. Puede darse:

2.10.5.2.1. Hacia una mayor visibilidad.

2.10.5.2.2. Hacia una menor visibilidad.

2.10.5.2.2. No evoluciona

2.11. Relaciones sentimentales

En este apartado se recopilarán de forma cuantitativa los datos descritos de forma cualitativa en el segundo epígrafe de la parte dedicada al estudio de las tramas del personaje (“Desarrollo del personaje: Puntos de giro”). Se incluyen los siguientes descriptores:

2.11.1. Inicio

2.11.2. Formalización

2.11.3. Descendencia

2.11.4. Crisis/Ruptura

2.12. Acciones diferenciales

En este apartado se recopilarán de forma cuantitativa los datos explicados de forma cualitativa en el cuarto epígrafe de la parte dedicada al estudio de las tramas del personaje (“Acciones diferenciales”). Para tal fin se diferencian las siguientes categorías de acciones diferenciales:

2.12.1. Sexuales

2.12.2. De identificación

2.12.3. Homofobia

A modo de resumen la ficha de análisis que se aplicará es la que sigue a continuación:

1. SERIE

1.1. DATOS GENERALES

- 1.1.1. Título
- 1.1.2. Cadena
- 1.1.3. Años de emisión
- 1.1.4. Frecuencia de emisión
- 1.1.5. Franja horaria de emisión
- 1.1.6. Productora
- 1.1.7. Género
- 1.1.8. Número de temporadas
- 1.1.9. Número de capítulos
- 1.1.10 Directores
- 1.1.11 Guionistas
- 1.1.12 Argumento
- 1.1.13 Ambientación
- 1.1.14 Observaciones

1.2. CONTEXTO HISTÓRICO

- 1.2.1. Periodo sociopolítico
 - 1.2.1.1. Franquismo
 - 1.2.1.2. Transición
 - 1.2.1.3. Democracia
 - 1.2.1.3.1. Primer gobierno socialista (1982-1996)
 - 1.2.1.3.2. Primer gobierno popular (1996-2004)
 - 1.2.1.3.3. Segundo gobierno socialista (2004-11)
- 1.2.2. Contexto televisivo
- 1.2.3. Contexto legislativo
 - 1.2.3.1. Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)
 - 1.2.3.2. Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)

1.3. TRAMAS

- 1.3.1. Descripción inicial del personaje
- 1.3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro
 - 1.3.2.1. Revelación de la orientación sexual
 - 1.3.2.2. Inicio de la relación homosexual
 - 1.3.2.3. Comunicación pública de la relación
 - 1.3.2.4. Formalización legal de la relación
 - 1.3.2.5. Descendencia
 - 1.3.2.6. Crisis/ruptura
- 1.3.3. Desenlace del personaje
- 1.3.4. Acciones diferenciales

2. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE LÉSBICO

2.1. ASPECTO EXTERNO

- 2.1.1. Edad
 - 2.1.1.1. Infancia.
 - 2.1.1.2. Adolescencia.
 - 2.1.1.3. Juventud.
 - 2.1.1.4. Madurez.
 - 2.1.1.5. Vejez.
- 2.1.2. Complexión
 - 2.1.2.1. Delgada

- 2.1.2.2. Robusta
- 2.1.3. Etnia
 - 2.1.3.1. Caucásica
 - 2.1.3.2. No caucásica
- 2.1.4. Feminidad
 - 2.1.4.1. Apariencia externa femenina.
 - 2.1.4.2. Apariencia externa masculina.
- 2.2. OCUPACIÓN PROFESIONAL
- 2.3. NIVEL SOCIO-ECONÓMICO
 - 2.3.1. Alto
 - 2.3.2. Medio-alto
 - 2.3.3. Medio
 - 2.3.4. Medio-bajo
 - 2.3.5. Bajo
- 2.4. NIVEL CULTURAL
 - 2.4.1. Alto
 - 2.4.2. Medio
 - 2.4.3. Bajo
- 2.5. ESTADO CIVIL
 - 2.2.1. Soltera
 - 2.2.2. Casada
 - 2.2.2.1.1. Con hombre
 - 2.2.2.1.2. Con mujer
 - 2.2.3. Divorciada/separada
 - 2.2.4. Viuda
- 2.6. NACIONALIDAD
- 2.7. RELIGIÓN
 - 2.7.1. Religioso
 - 2.7.1.1. Católico
 - 2.7.1.2. Otras religiones
 - 2.7.2. No religioso
 - 2.7.3. No definido
- 2.8. ACTITUDES FEMINISTAS
- 2.9. CARACTERIZACIÓN SEXUAL.
 - 2.9.1. Origen
 - 2.9.1.1. Génesis
 - 2.9.1.1.1. Espontánea
 - 2.9.1.1.2. Inducida
 - 2.9.1.1.3. No definida
 - 2.9.1.2. Emergencia
 - 2.9.1.2.1. Temprana
 - 2.9.1.2.2. Tardía
 - 2.9.1.2.2. No consciente
 - 2.9.2. Integración
 - 2.9.2.1. Integrada

2.9.2.2. Conflictiva

2.9.3. Realización

2.9.3.1. Realizada

2.9.3.2. Reprimida

2.9.3.3. No realizada

2.9.4. Exclusividad

2.9.4.1. Exclusiva

2.9.4.2. No exclusiva

2.10. ENTORNO

2.10.1. Familiar

2.10.1.1. Núcleo:

2.10.1.1.1. Estructurado

2.10.1.1.2. Desestructurado

2.10.1.1.3. Desconocido

2.10.1.2. Relación del personaje con su núcleo familiar

2.10.1.2.1. Favorable

2.10.1.2.2. Neutral

2.10.1.2.3. Hostil

2.10.1.2.4. No definida

2.10.2. Homosexual

2.10.3.1. Presente

2.10.3.2. Ausente

2.10.3. Aceptación social

2.10.3.1. Laboral

2.10.3.1.1. Aceptada

2.10.3.1.2. Rechazada

2.10.3.1.3. Ambas

2.10.3.1.4. No definida

2.10.3.2. Familiar

2.10.3.2.1. Aceptada

2.10.3.2.2. Rechazada

2.10.3.2.3. Ambas

2.10.3.2.4. No definida

2.10.3.3. Personal homosexual

2.10.3.3.1. Aceptada

2.10.3.3.2. Rechazada

2.10.3.3.3. Ambas

2.10.3.3.4. No definida

2.10.3.4. Personal no homosexual

2.10.3.4.1. Aceptada

2.10.3.4.2. Rechazada

2.10.3.4.3. Ambas

2.10.3.4.4. No definida

2.10.4. Visibilidad

2.10.5.1. Grado de visibilidad

2.10.5.1.1. Visibilidad inicial

2.10.5.1.1.1. Oculta

2.10.5.1.1.2. Restringida

2.10.5.1.1.3. Pública

2.10.5.1.2. Visibilidad final

2.10.5.1.2.1. Oculta

2.10.5.1.2.2. Restringida

2.10.5.1.2.3. Pública

2.10.5.2. Evolución

2.10.5.2.1. Hacia una mayor visibilidad.

2.10.5.2.2. Hacia una menor visibilidad.

2.10.5.2.2. No evoluciona.

2.11. RELACIONES SENTIMENTALES

2.11.1. Inicio

2.11.2. Formalización

2.11.3. Descendencia

2.11.4. Crisis/Ruptura

2.12. ACCIONES DIFERENCIALES

2.12.1. Sexuales

2.12.2. De identificación

2.12.3. Homofobia

4.2. APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS AL OBJETO DE ESTUDIO

4.2.1. *MAR DE DUDAS* (TVE 1: 1995)

1. FICHA DE LA SERIE

Título	Mar de dudas
Cadena	TVE 1
Años de emisión	1995
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	BocaBoca
Género	Drama
Número de temporadas	1
Número de capítulos	13
Directores	- Manuel Gómez Pereira - Orestes Lara
Guionistas	- Joaquín Oristrell - Joan Barbero - Carles Masip - Inés Paris - Daneila Fejerman - Alfonso Ungría
Argumento	Serie ambientada en un centro de planificación familiar de Madrid en el que trabaja Mar, una ginecóloga que mantiene una relación con un compañero de trabajo casado. En el entorno de los personajes, empiezan a sucederse unas misteriosas violaciones.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (1995). Espacial: urbana (Madrid).
Observaciones	Fue emitida dentro del programa “El destino en sus manos”. El final de cada capítulo lo decidía el público de la serie mediante llamadas telefónicas. Después de la emisión había un coloquio dirigido por Gemma Nierga.

CUANDO LA REALIDAD SUPERA LA FICCIÓN.

EL DESTINO EN SUS MANOS

¿Será capaz **Mar** de abandonar a su amante por un joven desconocido?

¿Tendrá algo que ver **Antonio** en el incidente
ocurrido a la hermana de Mar?...

No te pierdas esta noche "**Mar de dudas**", la apasionante serie
producida por **TVE**, que sirve de argumento al programa más innovador
de la televisión: "**El destino en sus manos**".

Todos los miércoles en La Primera.

ESTA NOCHE.
A LAS 22.00 h.



138 / ABC

MIÉRCOLES 3-5-95

ABC (Madrid) - 03/05/1995, Página 138
Copyright (c) 1995 ABC S.L. Madrid, 2005. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los
contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición
como recortes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los
productos que se contrate de acuerdo con las condiciones aplicables.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

MAR DE DUDAS					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	x		-
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	x		-	
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)			Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)	
	Antes parejas de hecho (1998)		Después parejas de hecho (1998)		
	x		-		-

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

	
Olga (Gloria Muñoz)	Mónica (Marina Oroza)

Olga (Gloria Muñoz) es asistente social en la clínica de planificación familiar en la que se ambienta la serie y la mejor amiga de la protagonista. De hecho, suele bromear con ella sobre lo buena pareja que harían. Está caracterizada como una persona reivindicativa (malos tratos, SIDA, etc.) y que afronta su trabajo de una manera muy profesional. Tiene unos cuarenta años, fuma, es responsable y celosa. Mantiene una relación sentimental con Mónica (Marina Oroza), una camarera unos diez años más joven que ella. Al final del programa van a tener un hijo juntas y a Gloria la ascienden a directora del centro de planificación familiar.

En el último programa de *El destino en sus manos*, los principales actores de la serie participaron en el debate. En este contexto, la actriz Gloria Muñoz se refería a su personaje de esta manera.

Gemma Nierga: Gloria, de entrada, tu personaje podía parecer un poco chocante por el hecho de que una lesbiana fuera un papel principal en la serie, cosa que no estamos acostumbrados a ver. Tú, ¿cómo te lo preparaste?, ¿para ti era un papel más o ha supuesto algo especial?

Gloria Muñoz: No, bueno, especial... Era un papel que me parecía precioso porque era una mujer muy solidaria, con mucho sentido del humor, que se relacionaba con toda la gente del equipo muy bien y, por otro lado, se relacionaba con los pacientes que venían. O sea, el hecho de que fuera lesbiana era una opción suya que era secundaria totalmente en la serie. Así me lo he planteado y así es como creo yo que estaba en el guión. Ahora estoy muy contenta porque ahora que voy a ser “padre” pues me han hecho directora del centro y eso me tiene encantada. [...] Yo aparte he hecho un cursillo yendo a Medea²⁹ y sitios así para el otro aspecto de mi programa...de mi personaje. Pero ha sido un cursillo muy rápido.

El destino en sus manos (TVE 1: 1995), Programa 13

Además de la descripción que hace la actriz de su personaje, destaca de su intervención el hecho de que mencione que hizo un cursillo para interpretar a una lesbiana, lo que indica que, en el contexto de la emisión de la serie, era un tema desconocido.

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

MAR DE DUDAS				
Olga				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

²⁹ Parece probable por el contexto que la actriz se refiriera a la discoteca Medea, actualmente Club 33, un emblemático bar de ambiente lésbico de Madrid “con más de 30 años de experiencia” (Hervás, 2012, Julio, 27).

La orientación sexual del personaje se le revela al espectador en el primer capítulo de la serie, aunque ya es conocida por los personajes principales. Por lo tanto, no es un punto de giro en el relato. Se produce de la siguiente manera:

MAR: Mira, no me vengas otra vez con el rollo de qué hago con un hombre casado, porque ya eso no me lo dice ni mi madre.

OLGA: No, por lo menos tienes la suerte de que es psiquiatra. Podrá estudiar por qué estás con él si no te conviene.

MAR: Ya, a mí me convendría una mujer como tú.

OLGA: Desde luego te trataría mucho mejor.

MAR: Pues si alguna vez me reciclo, serás la primera en saberlo.

SECRETARIA: Demasiado modernas para mi.

Sale la secretaria.

OLGA: Tengo una novia nueva.

MAR: Hombre, felicidades.

OLGA: Está muy colgada conmigo.

MAR: ¿Sí?

OLGA: Sí, pero eso no es lo que importa, lo que importa es que tiene un hermano.

MAR: ¿Y qué?

OLGA: Que acaba de divorciarse.

Mar de dudas (TVE 1: 1995), Capítulo 1

No obstante, la asunción implícita de heterosexualidad presente en la sociedad, hace que en determinadas ocasiones el personaje de Olga tenga que aclarar su orientación sexual.

VÍCTOR: ¿Por qué siempre me das calabazas?

OLGA: No es nada personal, Víctor, es que a mí me gustan las mujeres. Yo salgo con chicas.

VÍCTOR: Anda.

OLGA: Si fueras una chica y me gustaras me iría contigo a buscar setas aunque no fuera temporada. Pero, ¿es que no te lo habían dicho nunca?, ¿no lo habías notado?

VÍCTOR: Es que yo soy muy despistado para esas cosas. Pero, ¿puedes cenar conmigo o está en contra de tus principios? Acabo de separarme, casi todos mis amigos se han puesto del lado de mi mujer. Ella dice que soy un monstruo. Como solo, voy al cine solo.

OLGA: Pero tú estás bastante bien, Víctor. Estoy segura de que encontrarás un montón de chicas dispuestas.

VÍCTOR: Seguro, lo que pasa es que contigo, contigo siempre he tenido la extraña impresión de que teníamos algo que contarnos. Es como si nos hubiéramos conocido en otra vida y nos quedara algo pendiente.

OLGA: Venga, un día vamos a ese italiano. Pero invito yo.

VÍCTOR: Un último favor.

OLGA: ¿Cuál?

VÍCTOR: Que lleves el pelo suelto.

Mar de dudas (TVE 1: 1995), Capítulo 4

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

MAR DE DUDAS	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Olga y Mónica	
ACTRICES	
Gloria Muñoz y Marina Oroza	
Inicio	Antes capítulo 1
Fin	No finaliza
Duración	13

Como se indica en el primer diálogo reproducido, Olga acaba de empezar a salir con Mónica cuando comienza la serie y su relación no acaba durante el transcurso de la primera y única temporada de la serie.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

MAR DE DUDAS							
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN							
Inicio del relato	Anterior			Posterior			
	-			x			
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No			
	-			x			
Ámbito				Laboral	Familiar	Persona	
	Capítulo			1	-	1	
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-	
			Casualidad	-	-	-	
	Premeditada			x	-	x	
	Reacción	INICIAL					
		Aceptación			x	-	x
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
		No definida			-	-	-
		FINAL					
		Aceptación			x	-	x
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
		No definida			-	-	-

Ni la homosexualidad del personaje ni su relación se esconden. Tanto el espectador como el personaje de Mar se enteran de que el personaje de Olga mantiene una relación en el primer capítulo. “Tengo una novia nueva”, asegura el personaje.

3.2.4. Formalización legal de la relación

MAR DE DUDAS			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

La pareja no se plantea formalizar su relación. En la época en la que está ambientada y emitida la serie (1995) no se había legalizado el matrimonio homosexual en España (2005) ni la Ley de Uniones de Hecho de la Comunidad de Madrid (2001). No obstante, tampoco se plantean celebrar una ceremonia análoga aunque sin validez legal.

3.2.5. Descendencia

MAR DE DUDAS					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-
					x

En el sexto capítulo de la primera y única temporada de la serie, la pareja formada por Olga y Mónica expresan su deseo de tener un hijo, para lo cual piden a otro de los personajes, Víctor, que mantenga relaciones sexuales con Mónica.

MÓNICA: Olga y yo lo hemos hablado mucho y estamos convencidas.

VÍCTOR: ¿De qué?

MÓNICA: Queremos tener un hijo.

OLGA: No seas tan contundente.

[...]

VÍCTOR: Corrígeme si me equivoco. He tenido el dudoso honor de ser elegido como semental.

OLGA: Bueno, es una palabra muy fuerte.

VÍCTOR: Es una propuesta muy fuerte. Quieres de verdad que tú y yo tengamos un hijo

MÓNICA: El arreglo sería conmigo

VÍCTOR: ¿Contigo?

OLGA: Es más joven.

VÍCTOR: Vamos anda...

OLGA: Va absolutamente en serio, Víctor. Mira tú eres un hombre atractivo, eres sano, cariñoso, te encantan los niños.

VÍCTOR: Que no, Olga, que no, que es una locura.

OLGA: Para plantearnos la adopción o la inseminación lo tenemos muy difícil. Además, hay que contestar un montón de preguntas, hacer mucho papeleo.

MÓNICA: Es mucho más romántico elegir al padre, incluso darle la oportunidad al niño de que lo conozca.

OLGA: Venga, no te lo plantees con el orgullo de un hombre normal y corriente. Tú eres mucho mejor que la mayoría. Bueno, si no te hubiera conocido no me lo habría planteado nunca.

MÓNICA: Te habrás acostado con muchas mujeres que no has vuelto a ver en la vida. ¿Qué pasa si hubieras dejado a alguna embarazada?

VÍCTOR: Sí, claro pero no es lo mismo, ¿no?

OLGA: Víctor, tenemos derecho a tener un hijo. Además, Mónica no quiere perderse la experiencia de un embarazo. Nosotras somos una pareja de verdad. Podemos darle amor y educación, podemos darle el doble o el triple de lo que muchas parejas convencionales les dan a sus hijos.

VÍCTOR: Que todo esto me sobrepasa, ¿qué hago yo?, ¿irme a vivir con vosotras?

MÓNICA: Nos vamos de vacaciones 15 días. Gastos pagados.

VÍCTOR: Y si digo que sí y te quedas embarazada, ¿qué pasa con el niño?

OLGA: Se queda con nosotras.

VÍCTOR: ¿Y yo?

OLGA: Tú puedes ser nuestro amigo si quieres. Víctor, acabas de perder una familia y te estamos ofreciendo otra. Si la convencional no te ha funcionado, a lo mejor esta te funciona. ¿Qué me dices?

VÍCTOR: Si lo hago es por ti.

OLGA: Sabía que eras un tío fenomenal.

VÍCTOR: Pero, mi decisión no será firme hasta que no aceptéis mis condiciones. Quiero participación activa en el desarrollo del niño, dos fines de semana al mes y 15 días de vacaciones.

OLGA: Ni hablar

VÍCTOR: ¿Ni hablar?

OLGA: No ha condiciones, Víctor. Lo que te estamos pidiendo es un regalo no hay contrapartida.

VÍCTOR: Así de claro y así de duro

OLGA: Cuanto más duro, mejor.

VÍCTOR: Bueno, al fin y al cabo, ¿a mí que más me da?

VÍCTOR: ¿Cuándo nos vamos?

MÓNICA: Dependemos de mi ovulación y de que tú encuentres un hueco en el trabajo.

VÍCTOR: Primero tienes que hacerte unos análisis.

MÓNICA: Tú también.

VÍCTOR: Esto es una locura.

OLGA: Esto es un pacto. Las personas inteligentes pactan para ser felices.

VÍCTOR: Esto lo he soñado antes, seguro.

Mar de dudas (TVE 1: 1995), Capítulo 6

El relato hace explícito el deseo de Olga de ser madre. No obstante y en concordancia con las actitudes feministas que muestra el personaje en el relato, Olga sugiere que ese deseo de maternidad es una obligación social que las mujeres han interiorizado como natural.

OLGA: Mar, tengo más vocación de madre que de camionero y estoy cansada de hacerme la dura.

MAR: Yo también.

OLGA: ¿Qué nos está pasando a las mujeres? Alguien nos ha contado un rollo, ¿no te parece?

MAR: Sí.

OLGA: Tienes unos ojos que deberían estar prohibidos por Real Decreto.

Mar se ríe.

Mar de dudas (TVE 1: 1995), Capítulo 7

No obstante, el posterior desarrollo de la serie revelará que Víctor era un violador, por lo que finalmente no se efectúa el acuerdo al que habían llegado con él. Sin embargo, en el último capítulo se puede observar que Mónica está embarazada, el padre biológico es un compañero de la clínica, un médico inmigrante al que le ofrecieron el mismo trato.

3.2.6. Crisis/ruptura

MAR DE DUDAS			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

Durante la única temporada de la serie, Olga y Mónica se enfrentan a una crisis de pareja en el capítulo 6. Olga no aparece y sus compañeros de trabajo están preocupados, después Mónica le explicará a Mar que discutieron.

MÓNICA: Tuvimos una bronca, Olga es muy celosa. Celosa, pero no concreta, quiero decir que me deja vivir en su casa pero como si estuviera de visita. Se resiste a jugársela y decir: vivimos juntas, somos pareja. Pues muy bien, si sólo somos amigas yo puedo ligar con quien quiera, tengo esa libertad, ¿o no?

Mar de dudas (TVE 1: 1995), Capítulo 6

Además, Mónica le cuenta a Mar que intentó suicidarse, que fue en ese momento cuando conoció a Olga. Finalmente aparece Olga y cuenta que ha estado con Víctor y han mantenido relaciones sexuales. Esto le ha hecho pensar en que quiere formar una familia con Mónica y será en este mismo capítulo cuando le planteen a Víctor su deseo de que les ayude a tener un hijo.

3.3. Desenlace del personaje

El desenlace del personaje lésbico en *Mar de dudas* se plantea como esencialmente positivo, ya que en el último capítulo nombran a Olga directora del centro de planificación familiar y su pareja, Mónica, está embarazada. Como personaje, por tanto, se realiza tanto en el plano laboral como en el sentimental.

3.4. Acciones diferenciales

MAR DE DUDAS				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	x	-	-	-
Deseo sexual	-	-	x	
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	-	x	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	x	-	
	Asociaciones LGTBI	x	-	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		-	x	

Juan Carlos Alfeo (1997: 208) define cuatro tipos de acciones diferenciales, es decir, de acciones que definen al personaje homosexual como tal diferenciándolo de otros: acciones de carácter sexual, de identificación, de relación y agresiones.

Olga es identificada como homosexual en el relato a través principalmente de acciones de identificación (diálogos) y de relación (manifestaciones afectivas/sexuales). Por ejemplo, como se ha comentado, de forma recurrente el personaje bromea con su amiga Mar dejando entrever que le gusta. Así, en el capítulo 11 ve a Mar y al personaje interpretado por María Pujalte abrazándose y exclama con sorna: “nada, no vas a conseguir ponerme celosa”. Otro ejemplo de acción diferencial lo encontramos en el capítulo 10. A Olga le tienen que operar para extirparle un mioma y decide celebrar una fiesta de “primera operación” a la que invita, según sus propias palabras, a “amigos del ambiente”. Asimismo, el discurso a través del personaje de Olga, asocia la homosexualidad a ciertos referentes culturales, en este caso, a la música de Pimpinela y Rocío Jurado, ya que Olga afirma que, dado que va a celebrar una fiesta con sus amigos “del ambiente”, habrá de poner esa música. Durante la fiesta, se pueden ver a varias parejas del mismo sexo bailando.

OLGA: Hoy no te me escapás sin bailar una lenta.

OLGA: Quiero darle celos a Mónica.

MAR: ¿Por qué?

OLGA: Porque está sufriendo mucho con la operación

MAR: Ah, pues no la hagas sufrir.

OLGA: Prefiero la rabia a la piedad. Un poco de celos no le vienen mal a nadie. Además, no siempre tengo ocasión de tenerte tan cerca.

MAR: No te acostumbres (riéndose).

OLGA: Quiero pedirte una cosa.

MAR: Para según qué cosas no estoy lo suficientemente borracha.

Mar de dudas (TVE 1: 1995), Capítulo 10

Por tanto, la asociación del personaje con su rasgo homosexual se actualiza de forma recurrente en la serie a través de comentarios y conversaciones.

MAR: No entiendo como no te gustan los hombres.

OLGA: Me gustan, sí, pero no me gustan para acostarme con ellos. Me gustan como me gustan los cactus.

Mar de dudas (TVE 1: 1995), Capítulo 9

No obstante, es preciso señalar que las acciones diferenciales se producen siempre a través del diálogo porque no hay en el relato acciones diferenciales sexuales. De hecho, la pareja formada por Olga y Mónica sólo se abrazan y se cogen las manos de forma puntual. No obstante, tampoco se producen agresiones o exclusiones por la orientación sexual de los personajes.

4.2.2. MÁS QUE AMIGOS (Telecinco: 1997-99)

1. FICHA DE LA SERIE

Título	Más que amigos
Cadena	Telecinco
Años de emisión	1997-1998
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Globomedia
Género	Comedia
Número de temporadas	2
Número de capítulos	29
Directores	<ul style="list-style-type: none">- Daniel Écija- Manuel Ríos San Martín- César Rodríguez Blanco- Víctor García- Jesús del Cerro
Guionistas	<ul style="list-style-type: none">- Nacho Cabana (coordinador guiones)- Juanvi Pozuelo (coordinador guiones)- Felipe Mellizo (coordinador guiones)- Manuel Feijoo- Carlos Rocamora- Cristina López- Juan Vicente Pozuelo- Antonio Venegas- Rubén Pacheco- Nuria Bueno- Álex Pina- José Camacho- Ignasi Rubio- Dani López- Juan Carlos Rubio- Pablo Tébar- Olga Salvador
Argumento	Un grupo de amigos veinteañeros que residen en una gran ciudad empiezan a enfrentarse a los problemas y responsabilidades de su edad: emanciparse, encontrar un trabajo, formalizar las relaciones sentimentales, etc.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (1997-98). Espacial: urbana (Madrid).

LUNES, 7 JULIO 1997

LA VANGUARDIA 21



pero por encima de todo, son más que amigos.

Nuria, Chema y Víctor van a compartir piso. Olga trabaja con Nuria. Jesús y Elena conocen a Víctor y a Nuria desde el Instituto. Y todos, son más que amigos.

Telecinco te ofrece un gran estreno para este verano. Una nueva serie de producción propia para que disfrutes **la televisión más creativa.**

Hoy lunes 7 de julio, estreno a las 21:30 h. en Telecinco.

Más que amigos
Por encima de todo





VERANO TELECINCO

2. CONTEXTO HISTÓRICO

MÁS QUE AMIGOS					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	x	-
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	x	-		
Legislativo	Antes de la reforma del	Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)	
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	x	x	-		

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

	
<i>Más que amigos</i> (Telecinco: 1997-98)	Bea (Leire Berrocal)

Bea (Leire Berrocal) es una joven veinteañera que forma parte del grupo de amigos que protagonizan la serie. Trabaja como secretaria en el despacho de abogados en el que se centra la acción. Se muestra como una chica alegre, eficiente y con una forma de vestir colorida y algo estrafalaria. Mantiene una buena relación de amistad con Chema (Jorge Bosch), quien siempre bromea con ella intentado seducirla.

El diario *El Mundo*, con motivo del estreno de la serie, resaltó el carácter novedoso de la inclusión de personajes lésbicos en la ficción nacional. Aunque se han documentado ejemplos anteriores al de *Más que amigos*, el artículo ofrece también una pequeña descripción del personaje.

«Más que amigos», la primera serie española que aborda el lesbianismo

La actriz Leire Berrocal encarna a una homosexual en la producción que esta misma noche ofrece Tele 5

MADRID.- La actriz Leire Berrocal ha pasado a la historia de la televisión de nuestro país por ser la primera mujer que interpreta el papel de una homosexual en una serie. Ella es una de las protagonistas de la producción *Más que amigos*, que Tele 5 emite los lunes por la noche.

Leire Berrocal da vida a Beatriz, una joven secretaria que trabaja en un despacho de abogados. Es muy eficiente en su profesión y asume su lesbianismo del modo más natural: no presume de ello, pero tampoco se avergüenza, según informa Tele 5.

El Mundo (1997, Julio, 21)

Por tanto, se observa la intención del relato de destacar el hecho de que el personaje fuera homosexual. En este sentido, para la cabecera inicial de la serie, que muestra varios momentos cotidianos de los distintos personajes, se escogió una escena en la que Sole, su pareja, lleva a Bea en moto. Cuando llegan, Bea se baja y se despide de ella con un beso que se entrevé desde el otro lado de la calle.



3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

MÁS QUE AMIGOS				
Bea				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

En principio, ni los demás personajes ni el espectador conocen la orientación sexual del personaje de Bea aunque esta sí es consciente y asume su homosexualidad. La trama de la revelación se desarrolla en el capítulo 3 de la primera temporada. Bea llega a la oficina con un “chupetón” y comenta la alocada noche que ha pasado. Después le pide a Mar (Melanie Olivares) información sobre las parejas de hecho y Mar, que desconocía que tuviera pareja, le comenta que a ver cuando se lo presenta, ante lo que la secretaria responde invitándola a ir al cine con ellos. En el cine se presentan Sole (Sol Abad), Bea y un chico. Así que Mar asume que él es su novio.

Durante la velada, Mar le cuenta a Sole que está afectada por haber terminado su relación con Víctor (Alberto San Juan), entonces ella le toca y luego le besa. Mar se aparta y le dice que no se confunda. Al día siguiente, Mar entra en la oficina comentándolo con un compañero entre risas. A Bea eso le molesta, pero no se atreve a decirle que Sole es su novia. Posteriormente, cuando Mar le da la información sobre la ley de parejas de hecho que le había pedido, sí le revelará que, en realidad, con quien salía era con Sole. Sin embargo, le pedirá que no se lo cuente a nadie de la oficina.

BEA: Mar, ¿tienes un momento? Es por lo que hablamos ayer. (*Susurrando*) Veras, no me gustaría que se enteraran en la oficina.

MAR: Ya, tranquila, no te preocupes.

BEA: ¿Sorprendida?

MAR: Pues sí, un poco, la verdad es que no me lo esperaba. Siento haber reaccionado así.

BEA: No tú no tienes la culpa de lo de Sole, llevábamos días mosqueadas y te besó para fastidiarme.

MAR: ¿Qué dices? Oye, ¿y tú desde cuando eres...?

BEA: ¿Lesbiana?

MAR: Sí

BEA: No sé pues supongo que desde que tengo uso de razón. Tú, ¿a ti en el colegio te gustaban los chicos mayores, verdad?

MAR: A mí sí.

BEA: Pues a mí me molaban mis compañeras de clase.

MAR: Pues te deberías poner morada en el vestuario, guapa.

BEA: Eso es un pensamiento de tío.

MAR: Ah, ¿sí? [*Entra la Ana*]

ANA: ¿De qué hablabais?

BEA: De lesbianas.

ANA: Uff, lo peor es la estética que llevan, pelito corto, cero de maquillaje, lo que dicen de que parecen camioneras, es verdad.

Más que amigos (Telecinco: 1997-98), Capítulo 3

En este diálogo se observan, por un lado, las reticencias del personaje a hacer pública su orientación sexual en el ámbito laboral. Por otro, se ofrece una explicación de las causas de la homosexualidad como algo innato y, por último, se ponen de manifiesto diferentes actitudes, encarnadas en los personajes de Mar y Ana (Virginia Mataix), respecto al lesbianismo: el desconocimiento, la curiosidad y la asunción de los estereotipos.

Después de esta primera revelación de la orientación sexual por parte del personaje de Bea hacia otros personajes del relato, se producen otros momentos similares. Destaca, en este sentido, el contraste entre el tono y la reacción de los personajes de su generación, es decir, de sus amigos, y la de su familia. Así, vemos que la forma en la que Bea le cuenta a Chema cuál es su orientación sexual se produce de una manera natural, en un tono distendido e incluso cómico.

BEA: Es que soy lesbiana, bueno, que me encantan las mujeres

CHEMA: A mi me pasa lo mismo, pues ya tenemos algo en común.

Más que amigos (Telecinco: 1997-98), Capítulo 7

Sin embargo, como analizaremos a continuación, a sus padres intenta ocultárselo y finalmente no es ella la que se lo dice, sino Sole. El tono de esa trama después de ese momento es, además, dramático: el padre de Bea deja de hablarle, su madre se aferra a la posibilidad de que sea pasajero y Bea se siente culpable. En estas diferencias entre la reacción del grupo de amigos y la familia puede subyacer, además de un componente generacional, un factor geográfico, según el cual Madrid, como ciudad grande, representa mayor diversidad y amplitud de miras, mientras que las ciudades de provincias, como Pamplona en este caso, se asocian a una mentalidad más tradicional.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

MÁS QUE AMIGOS	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Bea y Sole	
ACTRICES	
Leire Berrocal y Sol Abad	
Inicio	Antes capítulo 1 – 7 (reconciliación)
Fin	3 - 11
Duración	8

En el momento en el que comienza la serie, aunque el espectador lo desconoce, Bea está saliendo con Sole. En el capítulo 3 rompen y en el séptimo capítulo de la primera temporada, Bea informa de que se ha reconciliado con ella. Por tanto, esta reconciliación ocurre en off, la información de que dispone el espectador es aquella que proporciona el propio personaje de Bea. En el capítulo 11, se produce una nueva ruptura de la pareja, esta vez definitiva. A partir de ese momento, no se indica que Bea vuelva a tener pareja.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

MÁS QUE AMIGOS							
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN							
Inicio del relato	Anterior			Posterior			
	-			x			
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No			
	x			-			
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal	
	Capítulo			3	7	3 y 7	
	Forma	No premeditada	Ocultación	x	x	x	
			Casualidad	-	-	-	
		Premeditada		-	-	x	
	Reacción	INICIAL					
		Aceptación		x	-	x	
		Rechazo		-	x	-	
		Indiferente		-	-	-	
		No definida		-	-	-	
		FINAL					
		Aceptación		x	-	x	
		Rechazo		-	x	-	
		Indiferente		-	-	-	
	No definida		-	-	-		

Como hemos señalado en el apartado dedicado a la revelación de la orientación sexual, en principio, el personaje de Bea no quiere hacer pública su relación con Sole. Después se lo dirá a sus amigos, por lo que su visibilidad pasará de oculta a restringida y, finalmente, se lo dirá a su familia. Este último aspecto se trata específicamente en el séptimo capítulo de la primera temporada. Los padres de Bea vienen desde Pamplona a hacerle una visita a Madrid. Aunque al principio Bea intenta ocultarles su orientación (Chema se hace pasar por su novio), finalmente Sole se lo dice. Cuando los padres están a punto de volverse a casa, entre incrédulos y decepcionados, Bea llega a la estación de autobuses para hablar con ellos. Su madre, Celia (María Jesús Ruz), baja del autobús, pero su padre, Paco (Txema Blasco), se queda sentado.

BEA: No os podéis ir así. Aita está muy dolido, ¿verdad?

CELIA: No, no te preocupes, porque ya le he explicado yo que es una tontería tuya.

BEA: No es ninguna tontería.

CELIA: Bueno pero ya se te pasará.

BEA: No, ama. ¿Se te ha pasado a ti lo que sientes por aita?

CELIA: Pero eso es distinto, hija.

BEA: Es lo mismo. Yo quiero a Sole con tanto amor como tú le quieres a aita incluso más.

CELIA: Pero no puede ser, las dos sois del mismo sexo. Es muy raro. Hija no te comprendo. *Le abraza.* Pero te queremos igual, ¿eh? Llámame, ¿eh? Llámame.

BEA: Dile a aita que le quiero.

CELIA: Se lo digo.

Celia se sube al autobús. Bea se queda llorando. Se acerca Sole.

SOLE: Ey, pequeñaja, pero si estás llorando.

BEA: ¿Ves? Es que no entienden nada.

SOLE: Bueno, eso es al principio pero luego siempre acaban por asumirlo.

BEA: Ya, pero otra cosa es que lo acepten.

SOLE: Ya, pero eso no está en tus manos, Bea.

BEA: Ay, me siento impotente.

SOLE: Pues no tienes por qué, tú has sido sincera y has tenido un par de narices para decirles la verdad.

Más que amigos (Telecinco: 1997-98), Capítulo 7



Más que amigos (Telecinco: 1997-98), Cap. 7: Diferentes actitudes tras la revelación de la orientación sexual. El padre de Bea no quiere ni verla, mientras que su madre, aunque piensa que es pasajero y no lo comprende, le muestra su afecto.

El diálogo entre Celia y su hija resulta extraordinariamente revelador, ya que aglutina de forma sinóptica la forma de pensar de gran parte de una generación española para la que sencillamente “es muy raro” porque las dos son “del mismo sexo” y se trata solamente de una fase. Asimismo, se refleja una actitud más autoritaria y soberbia por parte del padre y un intento conciliador por parte de la madre. A partir de ese momento, este relato televisivo no vuelve a mencionar si evoluciona o no la actitud de los padres de Bea ante su orientación sexual.

3.2.4. Formalización legal de la relación

MÁS QUE AMIGOS			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

Como se indica en el epígrafe sobre la contextualización legislativa de la serie, el personaje de Bea solicita información sobre las parejas de hecho a Mar. No obstante, la intención de formalizar su relación con Sole sólo se manifiesta en ese momento y, dado que después, terminarán su convivencia y su relación, no vuelve a plantearse el tema.

3.2.5. Descendencia

MÁS QUE AMIGOS					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	
			-	-	
		-	-	-	-

El personaje de Bea no manifiesta su deseo de tener hijos, ni de no tenerlos, ni cuando tiene pareja ni cuando no la tiene.

3.2.6. Crisis/ruptura

MÁS QUE AMIGOS			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	1	2	0

El relato plantea, como causa de los problemas de la pareja, las infidelidades del personaje de Sole. Concordantes con un modelo estereotípico, los personajes secundarios o episódicos como el de Sole o el de Cris (Nuria Mencía) en el capítulo 11 se definen con rasgos tradicionalmente asociados al lesbianismo y a la homosexualidad en general, como la promiscuidad, la militancia feminista, la relación con la bohemia, etc. En este sentido el personaje de Cris, la pintora amiga de Sole con la que será infiel a Bea, se gana la vida como artista y, por tanto, se asocia en este caso el lesbianismo con la vida bohemia. Además, no tiene reparos en invitar a Bea a su estudio para pintarle un retrato y acabar manteniendo relaciones con Sole. Y, por último, en un gesto sutil pero significativo, se observa lo que parece una cierta repulsa hacia los hombres o un

comportamiento socialmente establecido como masculino, ya que, cuando le presentan a Chema (Jorge Bosch), este va a darle dos besos, ella se aparta y le tiende la mano.



Asimismo, Sole es presentada en el discurso como una persona reivindicativa, incluso llega a serlo con vehemencia. Por ejemplo, en el capítulo 7, ella se opone a que Bea le pida a un amigo que se haga pasar por su novio para no disgustar a sus padres reafirmandose en sus actitudes reivindicativas e increpándole a Chema por aconsejarle de diferente manera.

SOLE: Mira, Chema, yo cuando tenía 16 años les dije a mis padres que me gustaban las tías, ¿vale?

Más que amigos (Telecinco: 1997-98), Capítulo 7

Después se presentará en la cena de Bea y su falso novio (Chema) con sus padres y le tirará un vaso de vino a Chema asegurando que Bea es su novia y que “se acabó el teatro”, lo que indica también su carácter reivindicativo y la asociación del lesbianismo con este tipo de actitudes.



Además, se le retrata como una persona que no le da importancia a las infidelidades. En este sentido, las dos rupturas de la pareja se producen por este motivo.

La primera, en el capítulo 3, cuando salen al cine con Mar y Sole la besa. La segunda es la causa de la ruptura definitiva. En el capítulo 11, Bea llega al estudio de Cris y descubre que Sole está allí, ataviada simplemente con una camisa, cuando le había dicho que iba a casa de sus padres. Al final del capítulo, le pide las llaves de casa y rompe la relación definitivamente.



3.3. Desenlace del personaje

La serie no tiene un final cerrado, por lo que no se ofrece una clausura para sus personajes. En este sentido, el personaje de Bea, al final de la serie, conserva sus rasgos definitorios: amistad con los protagonistas, orientación homosexual, residencia en Madrid, etc.

3.4. Acciones diferenciales

MÁS QUE AMIGOS				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	-	-	x
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	-	x	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		x	-	

Las acciones diferenciales de los personajes lésbicos en *Más que amigos* se producen principalmente a través del diálogo, las acciones sexuales sólo se sugieren a través de la situación o la vestimenta de los personajes (como en el caso de la infidelidad de Sole) o se dan por supuestas en una determinada lógica contextual (como por ejemplo la de la pareja de Sole y Bea, que viven juntas). Las miradas y los gestos afectivos recatados, como los abrazos o los besos, constituyen los tipos de acciones diferenciales más comunes en el relato después de la mencionada verbalización de los sentimientos o de la identidad de un personaje.



4.2.3. SIETE VIDAS (Telecinco: 1999-2006)

1. FICHA DE LA SERIE

Título	Siete vidas	
Cadena	Telecinco	
Años de emisión	1999-2006	
Frecuencia de emisión	Semanal	
Franja horaria de emisión	Prime time	
Productora	Globomedia	
Género	Comedia	
Número de temporadas	15	
Número de capítulos	204	
Directores	<ul style="list-style-type: none"> - Ricardo A. Solla - Arantxa Écija - Mario Montero - Nacho G. Velilla - José Camacho - Jacobo Martos - Víctor García - Marc Vigil - Raquel G. Ripio - Juan Carlos Cueto 	
Guionistas	<ul style="list-style-type: none"> - Marta Sánchez - David Sánchez - Jordi Terradas - Roberto Jiménez - Mario Montero - Natxo López - David Bermejo - Oriol Capel - Antonio Sánchez - Manel Nofuentes - Julián Sastre - Sergio Guardado - Piedad Sancristóval - Tomás Fernández - Sonia Pastor - Nacho G. Velilla - Víctor García - Enrique Peregrina - Almudena Ocaña - Carlos de Pando - Félix Jiménez Velando - Esther Morales - Sergio V. Santesteban - José Camacho 	<ul style="list-style-type: none"> - Javier G. Lozano - Eva Nuño - Txemi Parra - Lelé Morales - Jorge Anes - Raúl Díaz - Francisco Arnal - Maxi Rodríguez - Agustín Jiménez - Pedro J. Ardanaz - Juan Rodríguez - Fernando Abad - Daniel Govantes - Juan Carlos Cueto - Luis Fernández - Julia Montejo - Carlos Carabias - Esteban Lastra - Jaime Bauzá - Juan Ramón Ruiz de - Somavía - Alberto López - Jessica Pires - Iñaki San Román

	- Nicolás Romero - Daniel Monedero	- Sara Vicente
Argumento	Comedia de situación en torno a unos personajes que viven en el mismo edificio y/o frecuentan el bar "Casi ke no". Comienza cuando David despierta de un coma tras 18 años y descubre una sociedad muy distinta a la que conocía.	
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (1999-2006). Espacial: urbana (Madrid).	

Año Nuevo, Programas Nuevos



"Ellos son así": Sensibles, divertidas, apasionadas, inteligentes mujeres. Mariel Verdú, María Barranco, Neus Asensi y María Adán.



"7 vidas": Una comedia de gente de hoy. Toni Cantó y Javier Cámara.



"Me lo dijo Pérez": Una familia muy especial en televisión.



"Mediterráneo": Una serie para todos los públicos. Jossana Yuste y Ana Duato.

**TELECINCO promete
un año más de innovación.**



"Petra Delicado": Una serie de intriga y misterio. Ana Belén y Santiago Segura.



"Las calles de San Fernando": Unos policías muy cercanos. Tito Valverde y Tristán Ulloa.



"Ally McBeal": Nº 1 en USA. Una mujer de los noventa. Calista Flockhart y Gil Bellows.



"Pepa Carvalho": El detective de siempre. Juanjo Puguembé.

Felicidades



TELECINCO
CAMBIAMOS CONTIGO

ABC (Madrid) - 31/12/1999, página 115

Copyright © 1999, ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta obra en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.



2. CONTEXTO HISTÓRICO

SIETE VIDAS					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	x	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	x	x		
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	x	x		

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Diana Freire (Anabel Alonso) es uno de los personajes protagonistas de *Siete vidas* desde su incorporación en el capítulo 53 y hasta el final de la serie. Es descrita como una actriz mediocre, pero persistente, que encadena trabajos precarios. Durante el transcurso de la serie trabaja de payaso en fiestas infantiles, en una oficina, de recepcionista en la empresa de seguridad en la que trabaja Paco (Javier Cámara), como actriz en las series “Aulas vacías, corazones llenos”, “Chacha de familia” y “Los mundos de Pumpy” y, como presentadora en el *talk-show* “Sin pelos en la lengua”. Además, es definida como una persona excéntrica, extrovertida, desordenada, sincera, ligona, alegre, parlanchina y cotilla. El personaje es retratado en principio como heterosexual y empieza a dudar sobre su orientación posteriormente. La edad del personaje oscila entre los treinta y pocos, cuando se incorpora, y los 40, que cumple en el último capítulo de la serie.

	
<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-2006)	Diana Freire (Anabel Alonso)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

SIETE VIDAS				
Diana Freire				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
-	x	-		

Diana aparece por primera vez en el capítulo 53 de la serie, emitido en el año 2000. Laura (Paz Vega) la conoce en un *casting* para un anuncio de sopa, Carlota (Blanca Portillo) en la peluquería y David se ha acostado con ella. Todos hablan de ella hasta que se dan cuenta de que es la misma persona. Rápidamente se unirá al grupo de amigos.

La irrupción de Sonia (Yolanda Arestegui), en el capítulo 67, le hará replantearse su orientación sexual. Sonia trabaja en una tienda de cosméticos, es de Valencia pero tuvo que quedarse en Madrid para cuidar de su madre enferma. Es deportista, le encanta la comida vegetariana y el teatro, su autor favorito es Shakespeare y es, además, una feminista militante.

A Paco (Javier Cámara) le gusta Sonia, la conoce porque suele ir por el “Casi Ke no”, y le pide ayuda a Diana para que averigüe cosas sobre ella y así poder informarse y hablar con ella. Diana accede y comienza a quedar con Sonia. Finalmente, Sonia le da un beso a Diana y le confiesa que la que realmente le gusta es ella.

DIANA: Qué majo es Paco, ¿verdad?

SONIA: Sí.

DIANA: Oye Sonia, esta noche me los estoy pasando fenomenal.

SONIA: Sí yo también.

DIANA: ¿Te he dicho ya lo majo que es Paco?

SONIA: Venga, Diana, déjalo, disimulas fatal.

DIANA: Ah, ¿Si?, ¿tanto se me nota?

SONIA: Diana, llevas tres días preguntándome por mi vida, si tengo novio, lo que me gusta, sabes hasta la edad a la que cogí el sarampión. Y ahora vienes al teatro y te traes a Paco de carabina.

DIANA: Claro, porque él me dijo... ¿qué?

SONIA: Diana, por favor, no te hagas la tonta, bastante difícil me está siendo contarte esto ya. ¿Tú por qué crees que he pasado tanto tiempo con Paco? Pues porque era la única manera que se me ocurría de estar contigo

DIANA: Mujer, si yo no valgo nada. Paco, Paco sí que es majo. Mira, Sonia, porque tú lo conoces poco pero yo estoy segura de que es tu tipo.

SONIA: Creo que las dos sabemos quién es mi tipo.

Sonia besa a Diana.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 67

El besó suscitará confusión en Diana, no sabe si le gustó. No obstante, oculta sus sentimientos a sus amigos. Sonia invita a Diana (capítulo 69) a un viaje, al que finalmente irá. Sin embargo, miente a sus amigos (les dice que se va a grabar un corto) y volverá (capítulo 72) siendo pareja de Sonia.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

SIETE VIDAS			
RELACIÓN HOMOSEXUAL			
PERSONAJES		PERSONAJES	
Diana y Sonia		Diana y Monja Teruel	
ACTRICES		ACTRICES	
Anabel Alonso y Yolanda Arestegui		Anabel Alonso y Desconocido	
Inicio	72	Inicio	137
Fin	74	Fin	137
Duración	3	Duración	1
PERSONAJES		PERSONAJES	
Diana y Elisa		Diana y Julia	
ACTRICES		ACTRICES	
Anabel Alonso y Silvia Marsó		Anabel Alonso y Carme Elías	
Inicio	81	Inicio	161
Fin	81	Fin	163
Duración	1	Duración	3
PERSONAJES		PERSONAJES	
Diana y Ana Hacha		Diana y Carla	
ACTRICES		ACTRICES	
Anabel Alonso y Belén Rueda		Anabel Alonso y Ana Milán	
Inicio	83	Inicio	169
Fin	83	Fin	169
Duración	1	Duración	1
PERSONAJES		PERSONAJES	
Diana y Tere		Diana y Elena	
ACTRICES		ACTRICES	
Anabel Alonso y Desconocido		Anabel Alonso y Eva González	
Inicio	94	Inicio	176
Fin	94	Fin	176
Duración	1	Duración	1

PERSONAJES		PERSONAJES	
Nieves		Tamara	
ACTRICES		ACTRICES	
Anabel Alonso y Elisa Mantilla		Anabel Alonso y Patricia Pérez	
Inicio	106	Inicio	183
Fin	120	Fin	183
Duración	15	Duración	1
PERSONAJES		PERSONAJES	
Diana y Ruth		Diana y Inés	
ACTRICES		ACTRICES	
Anabel Alonso y Anne Igartiburu		Anabel Alonso y María Esteve	
Inicio	133	Inicio	185
Fin	133	Fin	185
Duración	1	Duración	1
PERSONAJES		PERSONAJES	
Diana y Maite		Diana y Mamen	
ACTRICES		ACTRICES	
Anabel Alonso y Lorena Berdún		Anabel Alonso y Rosa Mariscal	
Inicio	137	Inicio	201
Fin	137	Fin	202
Duración	1	Duración	2

RELACIÓN HOMOSEXUAL		
TOTALES		
Número de relaciones	14	
Tipo	Ocasional (1 capítulo)	Estable (+ 1 capítulo)
	10	4
Duración máxima	15 capítulos	

Diana tiene diversas parejas durante la serie. La mayoría de ellas son parejas ocasionales encarnadas por personajes episódicos, pero también mantiene algunas relaciones largas. Por orden de aparición, el personaje de Diana inicia relaciones homosexuales con los siguientes personajes.

Sonia (Yolanda Arestegui). Como hemos señalado, el personaje de Sonia es el primero en hacer que Diana se replantee su orientación sexual. Sonia y Diana son pareja desde el capítulo 72 hasta el 74.

	
Sonia (Yolanda Arestegui)	Diana y Sonia

Elisa (Silvia Marsó). En el capítulo 81 Diana afirma que sale con Elisa y está enamorada de ella, incluso le pide que se vayan a vivir juntas, pero esta le contesta que está casada. Finalmente Diana se da cuenta de que sólo salía con ella por probar cosas nuevas y termina su relación.

	
Elisa (Silvia Marsó)	Diana y Elisa

Ana Hacha (Belén Rueda). En el capítulo 83, Diana está saliendo con Ana Hacha (Belén Rueda), una actriz famosa con mucho ego. Un paparazzi les hace unas fotos besándose. Alex (Pau Durà) no sabe si publicarlas, Diana se entera y finalmente Alex no las publicas. Diana se lo cuenta a Ana y ella quiere publicarlas para volver a estar en el candelero, eso decepciona a Diana y la deja.

	
Ana Hacha (Belén Rueda)	Diana y Ana Hacha

Tere. Se trata de un personaje episódico que no tiene texto. Sólo se la ve en una ocasión durante el capítulo 94, trabaja como pastelera y sale con Diana sólo en este episodio.



Nieves (Elisa Matilla). Nieves es la pareja más estable de Diana en *Siete vidas*, llegan incluso a casarse (antes de la legalización del matrimonio homosexual en España) e iban a tener un hijo juntas (Nieves se había quedado embarazada antes de empezar a salir con Diana), pero finalmente su relación se trunca, Nieves la deja por una eurodiputada. Nieves es oficial de inteligencia en el ejército, su familia (de tradición militar) nunca vio con buenos ojos su orientación sexual. Su relación se desarrolla entre los capítulos 106 y 120.



Sandra (Esther Arroyo). En el capítulo en el que Nieves deja a Diana (120), Sandra intenta ligar con Diana, pero esta no quiere traicionar a Nieves antes de saber que ella le está siendo infiel. Sandra es una antigua amiga de Diana, antes era catequista, pero ahora es *stripper* y ha descubierto que le gustan las mujeres.



Sandra (Esther Arroyo)



Diana y Sandra

Ruth (Anne Igartiburu). Capítulo 133, Ruth es una actriz, compañera de trabajo de Diana. Mantuvieron relaciones sexuales, pero Ruth ignora a Diana porque la considera muy pesada. Para captar su atención intenta darle celos convenciendo a Vero (Eva Santolaria) para que se haga pasar por su novia y parece que surte efecto. Sin embargo, en quien realmente estaba interesada Ruth era en Vero, que no es homosexual.



Ruth (Anne Igartiburu)



Diana y Ruth

Maite (Lorena Berdún). En el capítulo 137, Diana está saliendo con Maite. Está preocupada porque ella es sexóloga y no sabe si la va a complacer en la cama. Se acuestan, Diana queda muy satisfecha, pero Maite, no, así que Diana, creyendo que Maite le ha insinuado que sea imaginativa, se viste de cuero. Al final, Maite le deja porque cree que es una superficial por pensar sólo en ella como una sexóloga. En la parte final del capítulo, Diana se presenta en el bar con su nuevo ligue, una monja de Teruel que acaba de colgar los hábitos.

	
Maite (Lorena Berdún)	Diana y Maite

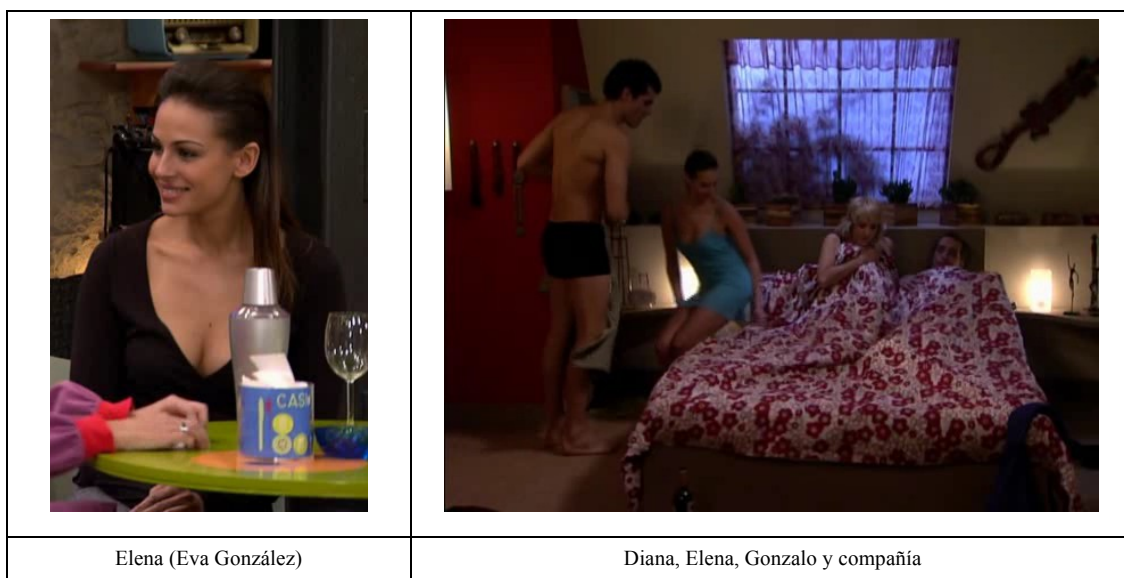
Julia (Carme Elías). La relación entre Diana y Julia transcurre entre los episodios 161 y 163. Julia es sofisticada, culta, toca en una orquesta, etc. Es decir, es todo lo contrario a Diana. Por eso, al principio, Diana no se atreve a decirle que le gusta. No obstante, se enteran, empiezan a salir e incluso Diana le propone que se vayan a vivir juntas. Sin embargo, a Julia le agobia Diana y, cuando le pide que vivan juntas, ella la deja.

	
Julia (Carme Elías)	Diana y Julia

Carla (Ana Milán). Diana tiene una cita con Carla, una agente de bolsa, en el capítulo 169, quedan en un hotel y pasan la noche juntas. Al día siguiente, Diana descubre que Carla le ha dejado dinero en la mesilla y no está dispuesta a que piense que es una prostituta. Así que le devuelve el dinero, Carla se disculpa y vuelven a quedar. Sin embargo, tras un equívoco, Diana cree que la está tratando otra vez como a una prostituta y se lo recrimina. Cuando Diana se da cuenta de su error es demasiado tarde, Carla no quiere saber nada más de ella.



Elena (Eva González). En el capítulo 176, Eva González interpreta a Elena, una amiga del trabajo de Vero, bisexual, que se convierte en objeto del deseo sexual tanto de Diana como de Gonzalo (Gonzalo de Castro). Elena les dice que se quiere tener sexo con los dos a la vez. Diana quiere, pero Gonzalo, al principio, no. Al final accede, pero cuando van a hacerlo, Elena invita a otro amigo suyo y no les presta atención.



Tamara (Patricia Pérez). La nueva novia de Diana en el capítulo 183 se llama Tamara. Su problema es que ella vive con sus padres y Diana con Sole, así que no tienen un sitio donde mantener relaciones sexuales. Diana decide invitarla a casa de Gonzalo mientras cuida de su hija, pero él las descubrirá y se enfadará con Diana. Finalmente lo solucionan.



Inés (María Esteve). En el capítulo 185, María Esteve interpreta a Inés, un ligue de Diana cuyos padres son del Opus. No obstante, a ella le gusta mantener relaciones sexuales en lugares públicos. Diana acude a su casa desnuda para darle una sorpresa, se encuentra con sus padres y tiene que cenar con ellos cubierta nada más con un abrigo. Al final los padres descubren que su hija es lesbiana.



Mamen (Rosa Mariscal). Diana va a reclamar a su compañía de teléfono (capítulo 201) y le atiende Mamen. Mamen asegura estar muy triste porque su novia le ha dejado y Diana no quiere darse de baja en la compañía para no disgustarla. Finalmente, Diana le pedirá salir, Mamen aceptará y es en ese momento cuando descubre que es parálitica. En el capítulo siguiente siguen juntas, se han ido de viaje y Diana se queja de que Rosa es muy posesiva. Así que intenta darle celos para que la deje ella, pero no lo consigue. Finalmente, se lo dice y acaba su relación.

	
Mamen (Rosa Mariscal)	Diana y Mamen

4.2.3. Comunicación pública de la relación

SIETE VIDAS						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	-			x		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	x			-		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	74	72
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	x	-
			Casualidad	-	-	-
	Premeditada			-	-	x
	INICIAL					
	Reacción	Aceptación		-	-	-
		Rechazo		-	x	-
		Indiferente		-	-	x
		No definida		-	-	-
		FINAL				
		Aceptación		-	x	x
		Rechazo		-	-	-
		Indiferente		-	-	-
		No definida		-	-	-

Al principio, Diana intenta ocultar su primera relación homosexual, con Sonia, a sus amigos, aunque finalmente se produce su “salida del armario”.

Han organizado una fiesta de cumpleaños sorpresa para Diana en el “Casi ke no”.

DIANA: Hablando de sorpresas, tengo que comentaros una cosita, veréis... [*disimula*]
¡Hala a divertirse todo el mundo!

TODOS: ¡Que hable, que hable...!

DIANA: Bueno, tengo que deciros algo, bueno, más que un algo es un alguien, bueno, alguien con quien tengo algo.

SOLE: Vaya, tienes novio, que escondido lo tenías

DIANA: Bueno, escondido tampoco está y novio tampoco es. Que estamos empezando, mira por ahí viene.

Llega Sonia.

GONZALO: [*a Sonia*] Sonia, Diana nos va a presentar al chico que le gusta.

DIANA: No, él es ella, vamos que es Sonia. Buff, ya lo he dicho. ¿Qué?, ¿no decís nada?

CARLOTA [*voz en off*]: Madre de Dios, que digamos algo dice. Bollera. ¿Diana lesbiana? No, si ya me parecía a mí que... No, no digas eso que ya le jodimos la otra fiesta. ¿Y qué digo? [*fin de la voz en off*] Oye a mi me parece muy bien, y ¿tú que opinas, Alex?

ALEX [*voz en off*]: ¿Y a mi esta por qué me pregunta? Pero si a Diana le gustaban los tíos, ¿será bisexual? Tío, tío, no le vas a decir eso. No entiendo nada [*fin de la voz en off*] Pues lo entiendo perfectamente, es una opción como cualquier otra. ¿Y a ti que te parece, Sole?

SOLE [*voz en off*]: La culpa de todo la tienen los EEUU con tanto capitalismo y tanta mierda. ¿Y esta qué ha dicho? [*fin de la voz en off*] Oye, que me alegro mucho.

PACO [*voz en off*]: Oye, ¿y cuál de las dos es el tío? [*fin de la voz en off*] Oye, ¿y cuál de las dos es el tío?

ESTHER: Paco, qué burro eres. Diana, no le hagas caso, que ninguno de nosotros pensamos así.

DIANA: No, no. Por lo menos él dice lo que piensa. No como vosotros.

GONZALO: No, pero que no pasa nada porque seas lesbiana, en serio.

DIANA: Pandilla de hipócritas.

Diana se va.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 72

Un poco después vuelven a organizar una fiesta para Diana en la que se ve cómo, tras la primera reacción, han aceptado sin problemas la nueva relación de su amiga y bromean sobre el doble significado de muchas palabras en el contexto homosexual. A

partir de este momento y durante seis años más, Diana seguirá interviniendo como personaje protagonista en *Siete vidas*, mostrando sus relaciones con distintas mujeres e integrada en el grupo de personajes principales.

Por otro lado, el discurso también recalca como conflictiva la asunción de la relación lésbica por parte de la madre de Diana, aunque finalmente la aceptará.

MADRE DE DIANA: Nos hemos distanciado demasiado. Para mí siempre seguirá siendo la niña que quiere subirse a mi cuello, no una de esas que sale en las películas del Almodóvar.

SOLE: Diana es la misma de siempre, sólo que antes le gustaban los caracoles y ahora prefiere las ostras.

MADRE DE DIANA: No si a Diana estas cosas no..., es más de cuchara, cocidos, potajes...

SOLE: Bueno, ya veo que a ti la sutileza como que no... Joder, lo que te estoy diciendo es que Diana lo está pasando muy mal, que más da si la culpa es de un contable o de una dependienta de perfumería.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 74

3.2.4. Formalización legal de la relación

SIETE VIDAS			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	-	Pareja de hecho x	Matrimonio -

En el capítulo 113 de *Siete vidas*, emitido el 21 de julio de 2002 y titulado “Diana quiere casarse”, Diana formaliza legalmente su relación con Nieves inscribiéndose en el registro de parejas de hecho y celebrando una ceremonia. Por tanto, la boda se anticipa a la reforma del código civil español que legalizó el matrimonio homosexual en 2005, pero acontece después de la aprobación de la Ley de parejas de hecho en la Comunidad de Madrid, dónde se ambienta la serie, que se produjo en 2001.

Curiosamente las sinopsis del capítulo publicadas en los periódicos, resaltan el carácter “tradicional” de la decisión del personaje de Diana y denominan el evento como “acto social” y “boda”.

□ **21.30 7 vidas** (serie). Diana quiere formar una familia al estilo tradicional, por lo que se propone llegar más lejos en su relación con Nieves. Ambas deciden celebrar un acto social que Diana se encarga de preparar, pero con una condición: que el acto sea oficiado por un tío de Nieves. Diana pide a Gonzalo y a Carlota que le ayuden con los preparativos, lo cual obliga a la pareja a reunirse de nuevo. Por su parte, Richard y Vero siguen enfrentados y ambos creen que desatar los celos del contrario es una buena forma de vengarse. Los dos consiguen una pareja para acudir a la boda de Diana. Sole piensa aún en Paco, lo que hace que Félix se sienta celoso e intenta reconquistar el cariño de su madre.

□ **21.30 7 Vidas.**

Último capítulo. Diana quiere formar una familia al estilo tradicional con Nieves. Richard y Vero, por su parte, siguen enfrentados.

ABC, 21/07/2002

La Vanguardia, 21/07/2002

A lo largo del capítulo, los personajes muestran sus opiniones sobre el matrimonio homosexual según su perfil y, por tanto, reflejando las diferentes formas de consideración social de este tipo de uniones en el momento en el que se produce. Así, personajes como los de la propia Diana o Aida expresan su apuesta decidida por la equiparación de derechos entre parejas heterosexuales y homosexuales, mientras que otros, como el personaje de Félix, refleja actitudes más escépticas y conservadoras, aunque en un tono claramente paródico. Por ende, tanto por la inclusión de esta trama en la serie como por la forma de abordarlo, la serie opta por una visión favorable y reivindicativa con respecto a las uniones homosexuales.

DIANA: Vaya mierda de día, vaya mierda de ceremonia y vaya mierda de burocracia. Voy al Ayuntamiento esperando vivir el día más importante de mi vida y cuando llegas allí no sabes si te estás haciendo pareja de hecho o si estás pidiendo una licencia de obras.

[...]

GONZALO: Vamos a ver, si las bodas de verdad, quiero decir las bodas normales, vamos, las bodas de toda la vida son un mero trámite. Llegas, un discurso, firmas y puerta. Lo importante es lo que significa para vosotras.

[...]

AIDA: Si es que esto es injusto. A vosotras que os queréis os dan sólo un papel y mira Carlos y Lady Di, que se odiaban, menudo bodorrio. Había unos langostinos así, ¿eh? Que no lo digo yo, que lo vi en el Pronto.

FÉLIX: Claro que sí, hombre, claro que sí. Que se casen dos mujeres, ahí, a la vista de todos, ¿qué será lo próximo? ¿Qué nos casemos los hijos con las madres? Como también nos queremos...

DIANA: ¿Lo veis? ¿Lo veis? Por culpa de cafres como este y como los que este vota, yo no me puedo casar, ahora, que si lo que quiero es lavar dinero en una paraíso fiscal, vamos, entonces me ponen hasta el avión. ¡Dios, qué país!

NIEVES: Lo que me hubiera gustado a mí celebrar un banquete de verdad, con su orquesta, y abrir el baile con el vals.

DIANA: Y que nos tiren arroz y decir “sí, quiero” y ver sollozar a mi madre y besar a la novia y, ¿por qué no podemos tener tú y yo todo esto?, ¿eh? Nieves, ¿quieres? [Se pone de rodillas] Nieves, ¿quieres casarte conmigo?

NIEVES: Claro que quiero. [Aplausos]

CARLOTA: Cariño, ya verás qué bonito va a ser y qué pedazo de fiesta vamos a tener. Ay, cuando me dijiste que eras lesbiana pensé que no te iba a casar nunca y fíjate ahora, antes que Alberto de Mónaco.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 113

El conflicto del capítulo se basa en que Nieves quiere que la ceremonia la oficie un tío suyo militar, pero no pueden localizarlo. También en este argumento reside una base reivindicativa, ya que Nieves afirma que quiere que sea él quien les case porque es el único que comprendió su orientación sexual.

DIANA: ¿Qué más dará quien nos case?

NIEVES: No te importará a ti, porque para mi significa mucho. Él me animó a entrar en el ejército y él me acogió en su casa cuando mis padres me echaron, porque a él no le importa que yo sea lesbiana. [...] No lo entiendes, ¿verdad? Él es lo único que tengo, que para el resto de mi familia esta boda es más falsa que las de Karina. Lo siento, Diana, pero sin mi tío, no me caso.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 113

Finalmente y, a pesar de no haber encontrado al tío de Nieves, se casan. La ceremonia la oficia uno de los músicos de la banda (interpretado por el Gran Wyoming). De su discurso se desprende, por su parte, el carácter extraordinario de una boda homosexual en un país como España en el año 2002, tratando, como corresponde a una comedia, de incidir en los equívocos que surgen de un tipo de ceremonia tradicionalmente diseñada para las uniones heterosexuales. En este sentido, el tratamiento puede ser leído como una reivindicación mediante la parodia.



GRAN WYOMING: Estoy un poquito nervioso. Es que una cosa es tener a un amigo reverendo y otra casar a dos mujeres. Aunque no se pueden poner trabas al amor. Que, por cierto, es el título de mi último trabajo, que podéis comprar en cualquier gasolinera o gran superficie.

DIANA: Perdona, es que mi novia está embarazada casi de cuatro meses y me gustaría que terminara antes de que empiecen las contracciones.

GRAN WYOMING: Pero, ¿cómo?, ¿embarazada? Encima es esto una boda de penalti y está embarazado el novio. ¿Y quién ha tirado el penalti? Porque tú no has sido, eso está claro.

NIEVES: Mejor no pregunte y límitese a officiar.

GRAN WYOMING: Es cierto, ¿qué importa lo que diga la gente? Yo mismo fui un incomprometido cuando se me ocurrió fusionar la jota y el tecno, que no es un producto para la MTV, pero, oye, en el pueblo allí la gente lo bailaba. Quería deciros queridos amigos, que hoy nos juntamos aquí, que lo más importante en el matrimonio es que se haga por

amor, como vosotras, que se os ve que os debéis querer muchísimo porque anda que...para que se casen dos mujeres en España...Que una cosa es que nos metan en el euro y otra que esto sea Dinamarca. Bueno, venga, abreviando que hay barra libre y hay que aprovechar. Por el poder que me confiere la Constitución, ya que soy persona ilustre y oficiante por quinto turno yo os,, ¡oiga, señora, esto me lo paga aparte, que una cosa es cantar y otra todo este tinglado!...yo os declaro marido...bueno mujer y mujer.

AIDA: ¡Vivan las novias!

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 113

3.2.5. Descendencia

SIETE VIDAS					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		x	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

A lo largo de la serie, Diana manifiesta en varias ocasiones su deseo de ser madre. Primero se plantea inseminarse artificialmente y ser madre soltera, ya que no encuentra una pareja estable. Después, empezará a salir con Nieves y, como esta está embarazada, asumirá su papel de progenitor.

Al traer a primer plano cuestiones como la posibilidad de ser madre para las lesbianas, la serie refleja las diferentes actitudes sociales ante esa realidad, de forma que se convierte en foro social en el que abordar el tema.

CARLOTA: No sé, a mi me suena un poco como a novela de Asimov, ¿no? 2001, una inseminación artificial.

SOLE: Diana ha demostrado mucho valor al tener un hijo ella sola. Además, es muy dueña de hacer lo que quiera con su útero.

PACO: Ay, de verdad, mamá y ¿qué? Al niño que le den, ¿eh? Huy, que enrollados y que liberales somos. Por favor, que va a ser madre soltera y lo va a ser siempre, que es lesbiana.

ALEX: Pero, ¿y qué si el niño no tiene padre? Mucho mejor tener una buena madre, que no tener de padre a un cabrón de esos que sólo te quiere para vender exclusivas.

SOLE: Además, no le quedan muchas opciones, ¿sabes? Y a veces es mucho mejor una probeta que algún hombre.

CARLOTA: Sí, pero la probeta de quien porque hay por ahí cada probeta... Además que si pagan dinero por eso, a saber quien va.

ALEX: Mujer, hay controles.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 84

No obstante, a Diana le da miedo no saber quién es el donante y decide intentar mantener relaciones sexuales con alguien: “Sí, esta es la típica historia de lesbiana que se acuesta con desconocido para que la fecunde” [*Siete vidas* (Telecinco: 1999-06), Capítulo 84]. Incluso llega a intentarlo con Paco, pero no se queda embarazada, y vuelve a la idea de inseminarse artificialmente. Cuando está en la clínica de inseminación, le ofrecen un trabajo y, como para interpretar el papel no puede estar embarazada, decide posponerlo.

Después conocerá a Nieves, que está embarazada. La novedad de esta situación, en el plano social y en la construcción del personaje, quedará reflejada en los usos lingüísticos de una forma de denominar las figuras de los progenitores en función del sexo biológico y del heterosexismo social.

DIANA: Y pensar que dentro de nada, uno igual me llamará mamá o papá o bueno, lo que vaya a llamarme.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 105

No obstante, a Diana le asaltan las dudas al conocer al padre biológico del hijo de Nieves y, en ese punto, la serie vuelve a plantear el debate entre lo biológico y lo cultural con la moraleja final de que lo verdaderamente importante es quién va a ejercer como madre del niño y la forma en que lo haga.

DIANA: Sólo soy una tonta lesbiana que se empeña en desafiar las leyes de la naturaleza.
[...]

DIANA: Tiene razón, la genética es algo muy simple que no entiende de sofisticaciones lesbianas. Pero, ¿a quién quiero engañar? Dos tías no pueden ser padre y madre.

FELIX: Hombre, por fin, alguien con un poco de sentido común. El niño necesita un referente masculino, coño, porque si no cuando juegan a papás y mamá, pues que pasa que se liarán y le echarán del colegio.

CARLOTA: Pero mira que eres cafre, ¿Qué más da quien eduque al niño? Lo importante es que lo haga con amor.

VERO: Claro, si el cariño es lo fundamental. Porque, no me jodas, Félix, si un día viniera Carmen y te dijera que tú no concebiste a Blanca, ¿dejaría de ser tu hija por eso?

FELIX: Oye, ¿qué estás insinuando?, ¿que porque Carmen sea un poco promiscua y a mí me pillara de viaje en esa época, Blanquita no es mi hija? Oye, ¿y quién la ayudado a hacer

los deberes?, ¿y quien la ha enseñado a montar en bici?, ¿y quién la hace reír con su imitaciones de Peret?

CARLOTA: ¿Lo ves, Diana? Eso es ser padre.

DIANA: Que yo no haya puesto la semilla, no significa que no sienta lo mismo.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 109

Al final y después de casarse, Nieves abandona a Diana y su deseo de ser madre se verá de nuevo truncado.

3.2.6. Crisis / ruptura

SIETE VIDAS			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	3	8	3

De las 14 parejas de Diana que se muestran en la serie, 8 se rompen a causa de un conflicto que no está relacionado con la orientación sexual del personaje y en tres ocasiones no se especifica el motivo. Sin embargo, en tres de las ocasiones, esta ruptura se produce por una razón relacionada con la homosexualidad de los personajes. La primera es la que se produce entre Diana y su primera pareja, Sonia, que decide dejar a Diana porque la protagonista no se atreve a decirle a su madre que está con una chica. La segunda, la del fin de la relación entre Diana y Elisa, se produce porque el personaje de Elisa sólo ve la homosexualidad como una forma de experimentar y salir de la rutina de su matrimonio heterosexual. La tercera, se refiere a la ruptura entre Diana y Ana Hacha, y se trata de un conflicto diferencial porque el personaje de Ana quiere utilizar su relación homosexual con Diana para aparecer de nuevo en las revistas del corazón.

Por tanto, se observa una evolución en este sentido, ya que los únicos conflictos diferenciales de *Siete vidas* se producen en las tres primeras relaciones de la protagonista. Al principio, se asocia el lesbianismo a la vergüenza y la ocultación (ruptura con Sonia), la experimentación (ruptura con Elisa) o el morbo (ruptura con Ana), pero después se tiende a dar a los finales de las relaciones de Diana finales no relacionados con la orientación sexual de los personajes y habitualmente en clave cómica.

3.3. Desenlace del personaje

Los personajes de las comedias de situación no suelen evolucionar drásticamente porque estas se sustentan en tramas capitulares que no modifican sustancialmente el perfil de los personajes. Así, el personaje de Diana sí se transforma al principio de la serie en lo referente a su orientación sexual, pero una vez construido el personaje sobre esta base, no evoluciona de forma significativa. Por tanto, el personaje termina mostrando algunos de los rasgos que lo han definido a lo largo de la serie. Es decir, sigue siendo una actriz mediocre y sin estabilidad laboral (en el último capítulo de la serie está en paro y se presenta a un *casting*) ni sentimental (cuando termina la serie no tiene pareja).

3.4. Acciones diferenciales

SIETE VIDAS				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	x	x
Deseo sexual	-	x	x	x
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	-	x	x
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	x	-	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		x	-	
Transgenerización		x	-	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		x	-	
Prejuicios		x	-	

En *Siete vidas* se empiezan a representar acciones diferenciales sexuales, no obstante, son acciones sexuales sugeridas o elípticas, esto es, no se muestran escenas de sexo explícito, sino que habitualmente los personajes se sitúan en un momento anterior o posterior al propio acto sexual. Sin embargo, se manifiestan como acciones diferenciales por el objeto al que se dirige el deseo del personaje, las mujeres, y por la explicitud de las referencias.



Además y de forma muy recurrente, se producen referencias verbales a acciones sexuales. Como se ha comentado en la descripción del personaje, Diana es un personaje muy activo sexualmente y no tiene reparos en manifestar sus preferencias y apetencias sexuales: “Vale, tienes razón, estoy salida” (*Siete vidas* (Telecinco: 1999-06), Capítulo 120). En este sentido, son continuas sus insinuaciones a Vero (Eva Santolaria) y a Laura (Paz Vega).

De esta manera, se actualiza constantemente en el discurso el rasgo de la orientación sexual del personaje, a la vez que se rechazan “los tópicos que las definen [a las lesbianas] como primariamente emocionales, asexuadas o incapaces de mantener relaciones sexuales satisfactorias” (Viñuales, 2002, p. 92).

Asimismo, las acciones diferenciales que sitúan a los personajes lésbicos como objeto del deseo heterosexual masculino están también presentes en *Siete vidas*, sobre todo a través del personaje de Paco, primero, y de El Frutero, después. Estos personajes señalan en repetidas ocasiones como fantasía sexual el poder observar o participar en las relaciones homosexuales de Diana.

Además de las acciones sexuales, las de identificación son acciones diferenciales comunes en *Siete vidas*. Dentro de esta categoría destacan en esta serie la autodesignación (cuyo punto más reconocible es la ya mencionada *salida del armario*) y la designación por parte de otros personajes, la reivindicación, las referencias a la subcultura gay, la expresión de conflictos a causa de la orientación sexual y la transgenerización.

Por un lado, la autodesignación por parte de Diana así como la designación por parte de otros personajes son constantes a lo largo de la serie y se valen de diferentes usos lingüísticos. La palabra “lesbiana” es utilizada con mucha frecuencia, pero la serie también refleja el uso de la palabra “bollera” tanto en su connotación despectiva como

reivindicativa. Es decir, personajes de corte paródicamente conservador como Félix o El Frutero se valen de ella para referirse a la orientación sexual del personaje. Pero tanto el propio personaje de Diana, como otros personajes que demuestran a lo largo de la serie sus posiciones antihomofóbicas también utilizan la palabra reformulando su sentido original y reivindicando una utilización exenta de connotaciones despectivas³⁰.

Además, se utilizan a lo largo de la serie términos más encriptados, que en el lenguaje coloquial se asocian con los órganos sexuales (“almeja”, “conejo”, etc.), para hablar de la orientación sexual o las relaciones sexuales de los personajes homosexuales de la serie.

Por otro lado, son frecuentes también las referencias a personajes, lugares o situaciones asociadas a la subcultura gay. Se comprueba, en este sentido, que, a pesar de que el personaje protagonista de la serie sea lesbiana, la mayoría de los referentes que se utilizan tienen que ver más con la homosexualidad masculina, lo que indica la escasez de referentes lésbicos reales (tan solo se cita el caso de Martina Navratilova) especialmente en el ámbito español. Se apunta como referente popular lésbico español la canción de Mecano “Mujer contra mujer”, pero esta se sitúa de nuevo en el ámbito de la ficción, es decir, no apunta a una persona real y, además, es rechazada como icono de representación por el propio personaje de Sonia: “Son horribles las canciones de lesbianas, ¿eh?” (*Siete vidas* (Telecinco: 1999-06), Capítulo 72). Sin embargo, en la serie no están presentes otras acciones de identificación asociadas a la subcultura gay como frecuentar locales de “ambiente” o asociaciones LGTBI, lo cual ubica al personaje homosexual en un contexto netamente heterosexual.

En cuanto a las acciones diferenciales que implican la reivindicación de la asunción y legitimidad de la orientación sexual, al principio, cuando Diana se sorprende de sentirse atraída por otra mujer, su actitud es la del ocultamiento y, por tanto, la vergüenza, pero después adoptará una postura mucho más reivindicativa. En los ejemplos (ver Anexo Ejemplos), se observa la vergüenza inicial del personaje. No obstante, no hay en el personaje un sentimiento de culpa, como ocurría en las primeras representaciones, sino, más bien, de miedo al rechazo. Sin embargo, el relato aboga por dotar al héroe homosexual de los rasgos de valentía y autenticidad, lo que le lleva a identificarse abiertamente ante los demás como homosexual.

³⁰ Este fenómeno es análogo al ocurrido en el mundo anglosajón con la denominación *queer*, que se ha desprendido de su carácter peyorativo en determinados contextos.

Una vez que el personaje ha definido y aceptado su orientación sexual, se producirán situaciones en las que adopta actitudes claramente reivindicativas. En el capítulo 91, una amiga de Diana a la que ayuda a “salir del armario”, comenta en la televisión que Diana es lesbiana y a esta le preocupa tener problemas en su carrera por ese motivo. Efectivamente, la productora de la serie para la que trabaja le llama advirtiéndole de que como no vaya a una gala acompañada de un hombre, perderá su trabajo. Aparecen entonces las dudas morales de Diana, pero decide transigir e ir acompañada por Gonzalo. No obstante, después se siente mal por no haber sido honesta y llama a la productora para aclararlo, pero la productora le dice que, desde que “salió del armario”, ha aumentado la audiencia de la serie, así que no la despiden.

Otro de los momentos reivindicativos del personaje de Diana con respecto a su orientación sexual, y que a la vez se convierte en discurso pedagógico dentro de la diégesis narrativa para los personajes más intransigentes y también para la sociedad en su conjunto, es el que acontece cuando Diana empieza a cuidar de la hija de Félix. El Frutero convence a Félix de que Diana es una mala influencia para su hija Blanquita porque es lesbiana y se besa con su novia delante de la niña. Cuando Diana se entera de que Félix intenta apartarla de su hija por ese motivo, se enfada con él y adopta una actitud reivindicativa. Asimismo, mediante la transformación paródica de los argumentos esgrimidos desde ciertos sectores conservadores como el que representa el personaje de Félix, le hacen ver lo ridículo e inconsistente de sus afirmaciones.

DIANA: ¿Qué crees, que la estoy captando? ¿Qué pertenezco a la pérfida gran logia de las lesbianas?

[...]

SOLE: Te refieres a esa panda de invertidas que se reúne en el parque, ¿no? Esas que tienen la pócima que convierte en lesbianas a las niñas...

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 94

Asimismo, se vierten en este capítulo interesantes afirmaciones sobre la realidad española respecto al tratamiento histórico de la homosexualidad y sobre el uso social de los discursos de la *normalidad* como argumento contra las formas de relación homosexual.

FELIX: Es que en la Transición se hizo muy moderno todo, pero es que el que tiene que educar a su hija soy yo, ¿vale? Y, ¿qué quieres que te diga? Ver a Diana darse besos con su novia pues no me parece normal.

SOLE: ¿Y qué es lo normal para ti? Apartar a tú hija de alguien que la quiere, que la comprende, que la entretiene y la hace reír ¿Eso es lo normal?

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 94

Finalmente y con un claro matiz ejemplarizante, el personaje de Félix comprende su error y termina pidiendo disculpas al personaje de Diana.

Diana también tiene que hacerse valer ante los prejuicios homofóbicos con su suegro, el padre de Nieves, que es coronel del ejército. En la misma línea de las acciones diferenciales reivindicativas anteriormente expuestas, Diana acaba ganándoselo. Esta vez, la narración esboza un argumento ciertamente interesante presentando la institución de la familia como punto de unión, no de confrontación, entre las nuevas relaciones homosexuales y los sectores de pensamiento más conservador. Es decir, el hecho de que Diana y Nieves se hayan casado (de cara al registro civil, sean pareja de hecho) supone un cambio de mentalidad para el coronel que ahora se ve abocado a aceptar el hecho de que son familia, uno de los baluartes tradicionalmente defendido por los sectores conservadores.

DIANA: Coronel, mire, yo sé que tenemos nuestras diferencias pero usted es el padre de la mujer que amo y puede contar conmigo siempre que quiera.

CORONEL: ¿Significa eso que llevaría las cenizas al cuartel?

DIANA: [afirma con la cabeza]

CORONEL: Vaya, no sabe cuanto se lo agradezco y, en fin, si alguna vez necesita algo, no dude en llamarme. Al fin y al cabo somos familia, rara de cojones, pero familia.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 114

Asimismo, en el capítulo 177 de la serie, Diana se enfrenta de nuevo a los prejuicios homofóbicos de otros personajes. En este caso, El Frutero recibe la visita de su sobrino, le preocupa que pueda ser gay porque está haciendo un curso de peluquería, duerme con antifaz, no sabe leer un mapa... Así que intenta cambiarle haciendo con él actividades que se consideran “varoniles”: ver el fútbol, beber cerveza, etc.

DIANA: Pues ten cuidado, ¿eh, frutero?, porque esto es muy contagioso. Vamos, a mí se me pegó por no ponerme chanclas en la ducha de una piscina y todavía no me he curado.

FRUTERO: Diana, no ves que si sigue así lo va a pasar muy mal en el pueblo, que allí son muy brutos, te ven entrar dos días en la biblioteca y ya eres maricón.

DIANA: Pues que sepas, frutero, que tu sobrino es más hombre que tú, porque es muy difícil vivir en un mundo en el que aún se ríen cuando besas a tu pareja en público o se

escandalizan porque quieres casarte o adoptar un niño, como si ser gay y querer a alguien fueran cosas incompatibles. [Diana se marcha enfadada]

GONZALO: Eso que ha dicho es muy bonito, dan ganas de hacerse gay, fíjate. Metafóricamente hablando.

FURTERO: Hacerse gay para qué, para sufrir las humillaciones que dice Diana.

GONZALO: Bueno, bueno.

FRUTERO: Gonzalo, esta sociedad no está preparada para asumir un mundo polisexual. No voy a dejar que Adolfo siga en ese gueto de lentejuelas y promiscuidad.

GONZALO: Pero mira que eres cafre, frutero, hay que ser mucho más tolerante. Hoy en día la gente puede elegir libremente su sexualidad.

FRUTERO: Claro, claro, y si te dan a elegir, tú qué prefieres, que tu hija se case con un simpático jovencito o con una bollera salida.

GONZALO: Oye, eh, con mi hija no te metas, que mi hija es muy normal.

FRUTERO: Amigo, cómo cambia la cosa en cuanto te toca a ti, ¿eh? Gonzalo, no es homofobia, es amor de familia. Y no voy a dejar que Adolfo siga en ese oscuro mundo, te digo yo que antes de que llegue al pueblo a este lo he hecho yo más macho que a la legionaria de Gran Hermano.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 177

Finalmente, el sobrino resulta ser heterosexual, pero Diana ha mostrado de nuevo su actitud vindicativa.

Cabe resaltar también como acción diferencial de identificación la mostrada por Diana en el capítulo 198. El director del programa infantil en el que trabaja ha dado un giro conservador al espacio televisivo. Diana no se siente cómoda con los mensajes que tiene que transmitir, entre ellos algunos claramente homófobos, pero el director le ofrece más dinero y, como quiere ayudar a Sole con una deuda que tiene, acepta. Sin embargo, finalmente se siente mal y, en directo, improvisa un discurso sobre la tolerancia y la igualdad en lo referente a la orientación sexual.

DIANA: Hola niños, soy Diana Freire y no, no es que Pumpy se me haya tragado, no, es que yo soy Pumpy. Bueno, que lo que quería deciros es que en el mar hay muchos animales, hay cangrejos, gambas, besugos, merluzas y una gamba puede casarse con quien quiera y no tiene que ser con un langostino porque igual le sale un cretino. Anda, chúpate esa y sin guión. Bueno, que lo que quiero deciros es que lo que importa es lo que hay en vuestro interior y no digo la merienda, sino aquí, en vuestro corazón.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 198

Después de esta intervención, despiden a Diana. Sin embargo, el relato se encarga de evidenciar que la victoria moral corresponde a la protagonista.

SOLE: Yo aquí dándote lecciones de moral y al final eres tú la que me acaba dando una lección de verdad. No te preocupes por el curro, ¿eh? Seguro que acabas encontrando algo, no será en la Cope, pero bueno.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 198

También reivindica la legitimidad de su orientación sexual en el capítulo 178, cuando al enterarse de que un libro que estaba presentando definía a los homosexuales como enfermos, aseguraba que habría que quemarlo alegando: “Pero, ¿cómo me va a gustar si soy lesbiana?”. Y, de forma incidental, pero a lo largo de toda la serie, combate los tópicos asociados a la homosexualidad.

Por otro lado, nótese que, al contrario de lo que sucedía en los relatos cinematográficos (Alfeo, 1997, p. 209), no hay acciones diferenciales en forma de agresión, sino de exclusión a causa de la diferencia en tres momentos (cuando Félix intenta alejarla de su hija, cuando le obligan a fingir que es heterosexual y cuando le despiden por contradecir la línea ideológica del programa). No obstante, como hemos señalado, el mensaje final que se intenta transmitir es el de que la heroína del relato (en este caso Diana) tiene que superar los obstáculos (en forma de intransigencia) para conseguir lo correcto (la tolerancia y la igualdad).

Asimismo, los diálogos también son una manera de verbalizar los tópicos y estereotipos relacionados con la homosexualidad. En gran parte de la serie, los personajes de corte paródicamente conservador son aquellos que enuncian este tipo de comentarios. Sin embargo, incluso la propia Diana tiene interiorizada esa imagen estereotípica del lesbianismo.

DIANA: A ver, ¿cómo sé yo que es lesbiana? Porque no tiene el pelo rapado, ni fuma Ducados, ni bebe coñac.

ÁLEX: Diana, tú tampoco.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 77

Sin embargo, de nuevo el relato, en este caso en voz de Álex, se encarga de corregirlo y evidencia asimismo que su forma de representar el lesbianismo, la de la serie, trata de combatir esa imagen.

Por último, el personaje de Diana no suele adoptar actitudes de lo que Juan Carlos Alfeo (1997: 221) define como *transgenerización*, es decir, la ejecución por parte de personajes de un sexo de acciones o actitudes habitualmente asociadas al otro

género. Tan solo se puede apuntar el hecho de que hable de si misma como “padre” al referirse a la figura que ocupará con respecto al hijo de Nieves y su exacerbado apetito sexual, que tradicional o estereotípicamente, se ha asociado con más frecuencia al sexo masculino.

Además, en el último capítulo de la serie se traviste para presentarse a un *casting*. Sin embargo, esta representación del travestismo dista mucho de las connotaciones que tenía en el caso de las primeras películas protagonizadas por personajes homosexuales ante una audiencia que “difícilmente distinguía entre homosexualidad, travestismo y transexualidad” (Alfeo, 1997, p. 223). En este caso, no es una opción de identificación personal del personaje, sino una forma concreta de conseguir un trabajo y no se asocia el hecho de que se travista con su orientación sexual. Incluso se reafirma la asociación sexo-género y la “feminidad” del personaje [“SOLE: Pero si tú lo único que tienes de hombre es que salpicas la taza al mear” (*Siete vidas* (Telecinco: 1999-06), Capítulo 204)], al que El Frutero y Gonzalo tienen que enseñar a hacer “cosas de hombres” (dar la mano en vez de dos besos, sentarse como un hombre, eructar sin taparse la boca, etc.).



De hecho, puede verse implícita en esta trama una reivindicación feminista que tiene que ver con el sometimiento al culto a la juventud que se impone especialmente a las mujeres en nuestra sociedad, ya que Diana decide ir al *casting* como hombre porque para una actriz de cuarenta años es más difícil conseguir papeles.

ANEXO: EJEMPLOS DE ACCIONES DIFERENCIALES EN *SIETE VIDAS*

Acciones diferenciales sexuales: Manifestación de deseo sexual

- VERO: Diana, ¿me estás tocando el culo? - DIANA: Estamos contentas, entre chicas es normal.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 130
- DIANA (después de abrazar a Vero): No veas cómo me ha puesto la jodida.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 133
- LAURA: Diana, ¿qué lado de la cama prefieres? - DIANA: Encima.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 180
- DIANA: Me cortaría un brazo por entrevistar a la Kurnikova.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 135
- DIANA: Me he entretenido mirando a las chicas del bar.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 160
- DIANA: Dios, le arrancaría el tanga a mordiscos. [...] <i>Diana, Vero y Aida van a ir a un local de boys.</i> - DIANA: A ver donde encuentras tú un sitio donde sólo haya mujeres borrachas y calientes como perras.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 177
- DIANA: A mí lo único que me interesa del fútbol son las chicas que invita Ronaldo a sus fiestas.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 178
- DIANA: Esta vez no le va a servir de nada tener unos pechos tan firmes.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 160
- SOLE: Si tuvieras tantas neuronas como hormonas, serías Premio Nobel.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 181

Acciones diferenciales de identificación: Autodesignación / Designación de otros

- FRUTERO: Sexóloga y bollera, ¿no habrás salido de una peli porno?	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 137
---	---

- FRUTERO: Claro, claro, y si te dan a elegir, tú qué prefieres, que tu hija se case con un simpático jovencito o con una bollera salida.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 177
- DIANA: Mañana voy y se van a enterar de lo que es una bollera cabreada.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 201
- DIANA: No soy bollo de un solo horno.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 202
- FRUTERO: Por tus manos han pasado más almejas que por la de muchas mariscadoras gallegas.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 185
- VERO: Es que Elena, digamos, que no le hace ascos ni a un buen conejo, ni a un buen pez espada.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 176

Acciones diferenciales de identificación: Referencias a la subcultura gay

- SONIA: No. Ahora, te advierto una cosa, nada tienen de especial dos mujeres que se dan la mano, el matiz viene después. Son horribles las canciones de lesbianas, ¿eh?	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 72
- DIANA: Vaya, a Terenci Moix seguro que no le pasan estas cosas.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 81
- DIANA: Es verdad, Sole, que yo no quiero ir de mártir de nada ni que pongan mi nombre a una calle de Chueca.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 91
- GONZALO: ¿Qué es normal?, ¿tú ves esto normal? Dime una sola persona que vea esto normal. Y no me vale Almodóvar.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 115
- DIANA: Aida, es para ti. - AIDA: ¿Quién es? - DIANA: Martina Navratilova, que a ver que haces esta noche.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 119
- FRUTERO: Gonzalo, esta sociedad no está preparada para asumir un mundo polisexual. No voy a dejar que Adolfo siga en ese gueto de lentejuelas y promiscuidad.	<i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 177

- SOLE: Luego se quejan de la boda gay de los Lunnis.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 187

- SOLE: Qué prisa tienes, pareces Ana Botella visitando un colectivo gay.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 134

Acciones diferenciales de identificación: Conflicto interno

- DIANA: Le he dicho que no puede seguir ocultándose, y que sea valiente, como lo fui yo.

- CARLOTA: ¿Y ya le has dicho que se lo ocultaste a tu madre, que fingiste tener novio y que tu novia te dejó por falsa?

- DIANA: Bueno, mujer, tampoco iba a entrar en detalles.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 91

- DIANA: Reconozco que me daba un poco de corte que me vieran así contigo en un pueblo tan pequeño.
[...]

- DIANA: Yo tengo claro que quiero estar contigo pero es que no resulta fácil decirle a tus amigos ¿os acordáis cuando decía que me gustaba Tom Cruise? Pues me equivoqué, era Nicole Kidman.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 72

- AÍDA: ¿Te besó una tía?

- DIANA: No, no, yo he dicho una persona...

- AIDA: Pues eso, una tía. Pues menuda leche le darías.

[...]

- DIANA: ¿Qué me gustó?, ¿pero por quien me has tomado Aída? A mi eso me parece espantoso, asqueroso, repugnante, lo peor.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 68

Acciones diferenciales de identificación: Reivindicación

- DIANA: Esa tía puede haberse cargado mi carrera.

- SOLE: Sí, mujer, claro, y ahora vendrá la Inquisición y te pondrán una L escarlata en el pecho y te quemarán en la hoguera, ¿eh? Anda, por favor, estamos en el siglo XXI y vivimos en una sociedad tolerante.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 91

- DIANA: ¿Qué crees, que la estoy captando? ¿Qué pertenezco a la péfida gran logia de las lesbianas?
[...]

- SOLE: Te refieres a esa panda de invertidas que se reúne en el parque, ¿no? Esas que tienen la pócima que convierte en lesbianas a las niñas...

<p style="text-align: right;"><i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 94</p>
<p>- DIANA: Que yo no haya puesto la semilla, no significa que no sienta lo mismo.</p> <p style="text-align: right;"><i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 109</p>
<p>- DIANA: Tiene razón, la genética es algo muy simple que no entiende de sofisticaciones lesbianas. Pero, ¿a quién quiero engañar? Dos tías no pueden ser padre y madre.</p> <p>- FELIX: Hombre, por fin, alguien con un poco de sentido común. El niño necesita un referente masculino, coño, porque si no cuando juegan a papás y mamá, pues que pasa que se liarán y le echarán del colegio.</p> <p>- CARLOTA: Pero mira que eres cafre, ¿Qué más da quien eduque al niño? Lo importante es que lo haga con amor.</p> <p>- VERO: Claro, si el cariño es lo fundamental. Porque, no me jodas, Félix, si un día viniera Carmen y te dijera que tú no concebiste a Blanca, ¿dejaría de ser tu hija por eso?</p> <p>- FELIX: Oye, ¿qué estás insinuando? ¿Qué porque Carmen sea un poco promiscua y a mí me pillara de viaje en esa época Blanquita no es mi hija? Oye, ¿y quién la ayudado a hacer los deberes? ¿Y quien la ha enseñado a montar en bici? ¿Y quién la hace reír con su imitaciones de Peret?</p> <p>- CARLOTA: ¿Lo ves, Diana? Eso es ser padre.</p> <p style="text-align: right;"><i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 109</p>
<p>- DIANA: Coronel, mire, yo sé que tenemos nuestras diferencias pero usted es el padre de la mujer que amo y puede contar conmigo siempre que quiera.</p> <p>- CORONEL: ¿Significa eso que llevaría las cenizas al cuartel?</p> <p>- DIANA: [afirma con la cabeza]</p> <p>- CORONEL: Vaya, no sabe cuanto se lo agradezco y, en fin, si alguna vez necesita algo, no dude en llamarme. Al fin y al cabo somos familia, rara de cojones, pero familia.</p> <p style="text-align: right;"><i>Siete vidas</i> (Telecinco: 1999-06), Capítulo 114</p>
<p>- DIANA: Pues ten cuidado, ¿eh, frutero?, porque esto es muy contagioso. Vamos, a mí se me pegó por no ponerme chancas en la ducha de una piscina y todavía no me he curado.</p> <p>- FRUTERO: Diana, no ves que si sigue así lo va a pasar muy mal en el pueblo, que allí son muy brutos, te ven entrar dos días en la biblioteca y ya eres maricón.</p> <p>- DIANA: Pues que sepas, frutero, que tu sobrino es más hombre que tú, porque es muy difícil vivir en un mundo en el que aún se ríen cuando besas a tu pareja en público o se escandalizan porque quieres casarte o adoptar un niño, como si ser gay y querer a alguien fueran cosas incompatibles. [Diana se marcha enfadada]</p> <p>- GONZALO: Eso que ha dicho es muy bonito, dan ganas de hacerse gay, fíjate. Metafóricamente hablando.</p> <p>- FRUTERO: Hacerse gay para qué, para sufrir las humillaciones que dice Diana.</p> <p>- GONZALO: Bueno, bueno.</p> <p>- FRUTERO: Gonzalo, esta sociedad no está preparada para asumir un mundo polisexual. No voy a</p>

dejar que Adolfo siga en ese gueto de lentejuelas y promiscuidad.

- GONZALO: Pero mira que eres cafre, frutero, hay que ser mucho más tolerante. Hoy en día la gente puede elegir libremente su sexualidad.

- FRUTERO: Claro, claro, y si te dan a elegir, tú qué prefieres, que tu hija se case con un simpático jovencito o con una bollera salida.

- GONZALO: Oye, eh, con mi hija no te metas, que mi hija es muy normal.

- FRUTERO: Amigo, cómo cambia la cosa en cuanto te toca a ti, ¿eh? Gonzalo, no es homofobia, es amor de familia. Y no voy a dejar que Adolfo siga en ese oscuro mundo, te digo yo que antes de que llegue al pueblo a este lo he hecho yo más macho que a la legionaria de Gran Hermano.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 177

- CARLOTA: Pero, ¿tú no sabías que Julia es lesbiana?

- DIANA: Ah, ¿es lesbiana?

- CARLOTA: Ajá.

- DIANA: Ah, claro y entonces ya por eso me tiene que gustar, ¿no? Como todas las hermanas lesbianas nos atraemos entre nosotras. Sí, Carlota, sí, emitimos nuestras feromonas lésbicas y cuando las olemos nos ponemos como perras en celo.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 161

- DIANA: Que me rechace la Iglesia, vale, pero que lo haga una amiga...

[...]

- DIANA: ¿Qué pasa, que porque seas heterosexual te quieres tirar a todos tus amigos?

Laura (el que calla otorga)

- DIANA: Bueno, pues las lesbianas, no.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 180

Acciones diferenciales de identificación: Transgenerización

- VERO: Faltan meses para que nazca y ya sabrás el sexo del bebé, es que es alucinante. Bueno, y más si tenemos en cuenta que tú no lo tuviste claro hasta los 30.

- SOLE: Ni caso Diana, vas a ser un gran padre.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 109

- CARLOTA: ¿Lo ves, Diana? Eso es ser padre.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 109

Acciones diferenciales homofóbicas: Prejuicios

- DIANA: A ver, ¿cómo sé yo que es lesbiana? Porque no tiene el pelo rapado, ni fuma Ducados, ni bebe coñac.

- ÁLEX: Diana, tú tampoco.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 77

- PACO: A ti tu madre te dice que te quiere, ¿a que te dice que te quiere?

- DIANA: Sí.

- PACO: Y tú eres lesbiana y yo que soy normal, ¿qué?

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 78

- CARLOTA: Eso es una locura.

- ALEX: Y tan locura, ¿de dónde va a sacar un padre si es bollera?

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 83

- SOLE: Diana ha demostrado mucho valor al tener un hijo ella sola. Además, es muy dueña de hacer lo que quiera con su útero.

- PACO: Ay, de verdad, mamá y ¿qué? Al niño que le den, ¿eh? Huy, que enrollados y que liberales somos. Por favor, que va a ser madre soltera y lo va a ser siempre, que es lesbiana.

- ALEX: Pero, ¿y qué si el niño no tiene padre? Mucho mejor tener una buena madre, que no tener de padre a un cabrón de esos que sólo te quiere para vender exclusivas.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 84

- FÉLIX: Mamá, ya me lo explicarás, pero ¿esta no era lesbiana?, ¿para qué quiere ser madre?

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 87

- FRUTERO: Eso es lo que me gusta de las lesbianas, que los tenéis muy bien puestos.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 165

- FRUTERO: Cómo se va a lanzar, si es lesbiana y, aunque lo nieguen son mujeres, no tienen erecciones y no saben cuando tienen que entrar.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 169

4.2.4. MONCLOA, ¿DÍGAME? (Telecinco: 2001)

1. FICHA DE LA SERIE

Título	Moncloa, ¿dígame?
Cadena	Telecinco
Años de emisión	2001
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	El Terrat
Género	Comedia
Número de temporadas	1
Número de capítulos	13
Directores	- Oriol Grau
Guionistas	- Sergi Pompermayer - David Plana
Argumento	Sitcom que narra los avatares del gabinete de prensa y protocolo de la Presidencia del Gobierno.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2001). Espacial: urbana (Madrid).
Observaciones	Precedía en su emisión a otra comedia de situación, <i>Siete Vidas</i> .

ABC MIÉRCOLES 10-1-2001

79



**Para ver lo que "se cuece"
en el Gobierno,
hay que ver lo que se guisa.**

MONCLOA ¿DÍGAME?

¿Cómo es el día a día en La Moncloa? ¿Cómo se toman las decisiones cotidianas? ¿Quién dijo que la política es aburrida? Entra en La Moncloa y descubre cómo son las personas que trabajan en la sombra del Gobierno. Porque a veces, las decisiones más serias se toman de la forma más divertida. Protagonizada por Javier Velga, Mercé Mariné, Manuel Manquín, Ana M^a Barbany, Ana Rayo, Paco León... y el Presidente.

Esta noche, a las 22:00 horas

ABC (Madrid) - 10/01/2001, Página 79

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

5
TELECINCO
LA TELEVISIÓN DE HOY

2. CONTEXTO HISTÓRICO

MONCLOA, ¿DÍGAME?					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	x	-
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-		x	
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)			Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)	
	Antes parejas de hecho (1998)		Después parejas de hecho (1998)		
	-		x		-

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Laura (Ana Rayo) es la encargada de redactar los comunicados de prensa del Gabinete en el que se ambienta la serie. Se define como lesbiana, comunista, pacifista, ecologista y feminista. El personaje es retratado constantemente en su faceta vehementemente reivindicativa.

LAURA (29 años):

Controla el presupuesto del departamento y no se siente realizada con su trabajo. Es guapa, moderna, siempre dice lo que piensa y algunos la consideran políticamente incorrecta. Es lesbiana, y se defiende de aquéllos que no aceptan su condición. Ahora que gobierna un partido de derechas las cosas se le han complicado en el trabajo pues ella se declara abiertamente de izquierdas. Es una progresista a ultranza y defensora de las minorías. Tiene una estrecha relación con Bart.

Descripción del personaje de Laura
Fuente: Documento de trabajo de Telecinco



Moncloa, ¿dígame? (Telecinco: 2001)



Laura (Ana Rayo)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

MONCLOA, ¿DÍGAME?				
Laura				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

En el momento en el que comienza la serie, tanto el propio personaje de Laura como sus compañeros conocen su orientación sexual. Sin embargo, se incorpora un personaje nuevo, el de Nieves Gallardo (Mercè Mariné), que, además, actúa como contrapunto de otros personajes, entre ellos el de Laura, al ser retratada como una mujer fuertemente conservadora. Dada la actitud reivindicativa del personaje de Laura, no duda en comunicarle su orientación sexual desde el principio. Nieves es la nueva jefa del Gabinete y, en el primer capítulo, entrevista a los otros empleados. En esa conversación, Laura le comenta su orientación sexual, aunque, por el propio carácter paródicamente de derechas del personaje de Nieves, no parece conocer siquiera la homosexualidad.

NIEVES GALLARDO: Bien, ¿hay algo más que me debas comentar o deba saber de ti?

LAURA: Soy lesbiana.

NIEVES GALLARDO: ¿De dónde?

Moncloa, ¿dígame? (Telecinco: 2001), Capítulo 1

3.2.2. Inicio de la relación homosexual

MONCLOA, ¿DÍGAME?			
RELACIÓN HOMOSEXUAL			
PERSONAJES		PERSONAJES	
Laura e Isabel		Laura y Cristina	
ACTRICES		ACTRICES	
Ana Rayo y Desconocido		Ana Rayo y Laura Aparicio	
Inicio	Antes capítulo 1	Inicio	6
Fin	2	Fin	No finaliza
Duración	2	Duración	8

En el punto de arranque de la serie, el personaje de Laura mantiene una relación desde hace cuatro años con otra mujer, Isabel, que es retratada también como una férrea activista de izquierdas. Sin embargo, en el segundo capítulo discuten porque Isabel cree que Laura es muy pesada con ella. Después Laura descubrirá que le fue infiel con una mujer alemana y romperá con ella. En ese mismo capítulo, se reconcilian, pero, al final, la vuelve a ver con otra mujer y su relación termina definitivamente.

No obstante, en el sexto capítulo conocerá a Cristina (Laura Aparicio), una profesora que va a cenar a casa del protagonista, Bartolomé (Javier Veiga), donde reside temporalmente Laura después de su ruptura con Isabel. Finalmente empezarán a salir e incluso se van a vivir juntas.



Moncloa, ¿dígame? (Telecinco: 2001), Capítulo 6. Laura (Ana Rayo) y Cristina (Laura Aparicio) se besan en presencia de Bartolomé (Javier Veiga)

3.2.3. Comunicación pública de la relación

MONCLOA, ¿DIGAME?						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	X			-		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	-			-		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	-	-
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-
			Casualidad	-	-	-
		Premeditada		-	-	-
	Reacción	INICIAL				
		Aceptación				
		Rechazo				
		Indiferente				
		No definida				
		FINAL				
		Aceptación				
		Rechazo				
		Indiferente				
		No definida				

No existe en *Moncloa*, ¿dígame? una escena de revelación de la propia orientación sexual de los personajes o de la relación entre ellos, que sí está presente en otras series, porque en ningún momento se oculta.

3.2.4. Formalización legal de la relación

MONCLOA, ¿DÍGAME?			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

Los personajes lésbicos de la serie no plantean a lo largo de la primera y única temporada formalizar legalmente su relación.

3.2.5. Descendencia

MONCLOA, ¿DÍGAME?					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

Tampoco se plantean tener hijos.

3.2.6. Crisis/ruptura

MONCLOA, ¿DÍGAME?			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

Se produce, como se ha comentado, una ruptura en la serie entre personajes femeninos homosexuales, la de Laura e Isabel. La causa fundamental son las infidelidades de la segunda.

3.3. Desenlace del personaje

En la línea de tratamiento de los personajes que propone un género como la comedia de situación y teniendo en cuenta la escasa duración de la serie, el personaje de Laura no evoluciona significativamente durante el transcurso de la única temporada.

Así, al final sigue siendo retratada como una mujer airadamente progresista. Su orientación sexual no varía aunque sí lo hace su pareja.

3.4. Acciones diferenciales

MONCLOA, ¿DÍGAME?				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	x	-	-	-
Deseo sexual	-	-	-	x
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	-	x	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	x	-	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		x	-	

En esta serie se incluyen tres de los cuatro tipos de acciones diferenciales catalogadas por Juan Carlos Alfeo (1997): sexuales, de identificación y de relación. Es significativo que de nuevo las únicas que no se presentan son las acciones diferenciales de agresión.

Dentro de las acciones diferenciales sexuales se muestran las subcategorías de caricias, besos y expresión de deseo, pero no se presentan acciones sexuales más explícitas. Asimismo, se incluyen acciones de relación como el emparejamiento y las manifestaciones afectivas comentadas con anterioridad. Por último, destacan las acciones diferenciales de identificación, en las que predomina la autodesignación y la reivindicación. Por citar algún ejemplo, en el segundo capítulo y con la actitud vehemente que caracteriza al personaje de Laura, decide agarrar de los testículos al personaje de Vicente (Luis Marquiña) porque ha asegurado que los hombres son machotes y cuando les gusta una mujer se echan encima, pero como ella es “tortillera”, no sabe de cosas de hombres. Destaca, asimismo, la ausencia de la subcategoría denominada por Juan Carlos Alfeo como “Expresar el conflicto interno”, lo que indica

la total naturalidad de la asunción de su orientación sexual por parte del personaje de Laura.

También destaca una nueva categoría de acciones diferenciales, ya presente en *Siete vidas*, y que parece ser exclusiva de la representación lésbica. Consiste en la expresión por parte de un personaje masculino heterosexual del deseo sexual hacia las prácticas sexuales de los personajes lésbicos, la hemos denominado “Objeto del deseo heterosexual masculino” e incluido dentro de las acciones diferenciales sexuales. Esta expresión enraíza con una tradición de representación lésbica pornográfica destinada a la satisfacción de la mirada voyeurística heterosexual masculina. En esta serie se presenta en acciones tipo como las siguientes: en el capítulo 2, Vicente asegura que le encantaría tener en vídeo la infidelidad de Isabel con la chica alemana y, en el capítulo 6, Bartolomé invita a Laura y Cristina a pasar la noche en su casa y les sugiere que “le dejen mirar”.

4.2.5. HOSPITAL CENTRAL (Telecinco: 2000-)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Hospital Central
Cadena	Telecinco
Años de emisión	2000-
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Videomedia
Género	Drama
Número de temporadas	20 (No finalizada)
Número de capítulos	299 (No finalizada)
Directores	<ul style="list-style-type: none"> - Javier Pizarro - Juan Testa - Jacobo Rispa - José María Caro - José Luis Berlanga - Alejandro Bazzano - Carles Vila - Carlos Gil - David Carreras - Juan José Castro - Ignacio Mercero - Salvador García - Miguel Tartero - Manuel Estudillo Eduard Bosch
Guionistas	<ul style="list-style-type: none"> - Jorge Díaz - Carmen Llano - Alberto Grondona - Guillermo Zapata - David Planell - Adela Gutiérrez - Juan Algarra - Antonio J. Cuevas - Ángel Luis Lara - Santos Mercero - Moisés Gómez Ramos - Juan María Ruiz Córdoba - David Moreno - Ricardo Luis González - Emma Bertrán - Daniel Sánchez Arévalo - Carmen Pombero - Susana López Rubio - Juanjo Díaz

	<ul style="list-style-type: none"> - Fernando Loygorri - Antonio Galeano - Verónica Fernández - Gema Muñoz - José Luis Cristiano - Juanjo Díaz Polo
Argumento	Drama médico que narra el devenir profesional y personal de los trabajadores de un ficticio hospital madrileño.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2000-). Espacial: urbana (Madrid).
Observaciones	Hasta el momento, es la serie en <i>prime time</i> más longeva de la televisión en España.

ABC JUEVES 11-1-2001

79

● "Hospital Central"



**En las
situaciones
límite aflora
lo mejor
y lo peor
de cada
persona.**

Por eso, para los médicos de Hospital Central cada minuto se convierte en vital. Vuelve la primera serie médica, con nuevos capítulos basados en hechos reales.

Esta noche, a las 22:00 horas

5
TELECINCO
LA TELEVISIÓN DE HOY

ABC (Madrid) - 11/01/2001, Página 79
Copyright (c) DIARIO ABC S. G. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se consigne de acuerdo con las condiciones existentes.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

HOSPITAL CENTRAL					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	x	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	-	x	-
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)		Después parejas de hecho (1998)		
	-	-	x	-	x

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

<p>Esther García (Fátima Baeza)</p>  <p>Esther García (Fátima Baeza)</p> <p>En lo profesional, la marcha de Elisa provocó su ascenso como Jefa de enfermeras. En lo personal, después de un pasado solitario, ha descubierto el amor gracias a Maca, una joven pediatra que cambió por completo su manera de ver la vida.</p>	<p>“HOSPITAL CENTRAL”</p> <p>PERSONAJES</p>  <p>ESTHER (FÁTIMA BAEZA)</p> <p>DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN DE FICCIÓN</p>
<p>Esther (Fátima Baeza). Página web <i>Hospital Central</i></p>	<p>Perfil del personaje de Esther García Fuente: Telecinco</p>



Esther García Ruiz (Fátima Baeza): personaje protagonista de la serie desde el inicio, al principio es retratada como una enfermera en la treintena proveniente de un contexto

rural y madre soltera. Esther “tiene un hijo de siete años que apenas aparece en la serie” (Galán, 2007: 118). El niño se llama Nico, pero, en un determinado momento, el texto omite a dicho personaje y todos actúan como si Esther no fuera madre.


Esther es amable tanto con los pacientes como con sus compañeros, también es eficaz en su trabajo, lo que le hace conseguir el puesto de Jefa de Enfermeras. Mantuvo sendas relaciones heterosexuales con personajes como Rusti, el simpático auxiliar de enfermería del hospital, y Ramón, un residente despedido por tráfico de drogas, antes de la incorporación del personaje de Maca.

Macarena Fernández Wilson (Maca) (Patricia Vico): En la octava temporada de *Hospital Central*, aparece el personaje de Macarena Fernández Wilson, una pediatra jerezana que proviene de una adinerada familia bodeguera. En ocasiones vehemente, distante y altiva, se preocupa, sin embargo, con abnegación por sus pacientes. “¿Tú no te has dado cuenta de que yo soy una tía bastante seria?, venga ya, no me creo que nadie te haya dicho vas a rotar con Maca, la pija esa que es una estirada y una borde”, le dice en una ocasión a un residente. Y a continuación le pregunta a Esther: “¿le puedes decir a Luna lo que te cuentan las enfermeras de mí?”. “¿Oficialmente?”, añade Esther, “que eres un cielo, todas quieren ser lesbianas”. “¿Y la verdad?”, insiste Maca. “Que eres una seria, una estirada, una pija, vamos que no entienden por qué no me busco un buen novio”, concluye la enfermera [*Hospital Central* (Telecinco: 2000-), Capítulo 154]. Esta fachada esconde, no obstante, a una mujer dedicada a su trabajo, a la que le encantan los niños y dispuesta a ayudar a sus compañeros.

En cuanto a su apariencia externa, “viste siempre con pantalones, muy sport, con colores oscuros y llevando sus looks con mucho estilo” (Fuente: *Hospital Central*. Departamento de vestuario). Esta descripción deja entrever que se pretende, a través de su ropa, mostrar tanto el carácter serio y aparentemente duro del personaje de Maca (mediante los colores oscuros), como su naturalidad y cierta indiferencia en la elección de su vestimenta, de ahí el estilo deportivo de sus atuendos.

<p>Maca (Patricia Vico)</p>  <p>Maca (Patricia Vico)</p> <p>Su nombre es Macarena Fernández Wilson. Procede de una adinerada familia jerezana pero siempre ha intentado que no se la encasille con el prototipo de mujer rica.</p> <p>En su forma de ser es sensible y cercana, algo fundamental para su trabajo: es la pediatra del centro. Sin embargo, cuando es necesario, no duda en su carácter más fuerte. Tras un mal comienzo en su relación con Esther, el trato entre ellas fue haciéndose más estrecho, hasta que ambas descubrieron que estaban enamoradas.</p>	<p>“HOSPITAL CENTRAL”</p> <p>NUEVO PERSONAJE</p>  <p>Una excelente pediatra con una doble cara, dulce con los pacientes y firme –incluso un tanto inflexible– con el personal sanitario. Su código personal es estricto, no admite los errores ni la incompetencias y en ese aspecto es muy firme. Tampoco ha abandonado sus raíces, no es ni mucho menos una rebelde frente a su familia. Moderna en su vida –es lesbiana y no tiene ningún problema con eso–, pero conservadora en sus planteamientos sociales debido a que su personalidad se mantiene en base a lo que ha visto en su familia, una estirpe de potentados bodegueros de Jerez.</p> <p>MACARENA (PATRICIA VICO)</p> <p>DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN DE FICCIÓN</p>
<p>Maca (Patricia Vico). Página web <i>Hospital Central</i></p>	<p>Perfil del personaje de Macarena Fernández Wilson Fuente: Telecinco</p>

Verónica Solé (Carolina Cerezuela): joven psiquiatra, optimista y alegre, que se incorpora a la serie en la temporada decimocuarta y que mantendrá una relación sentimental con Maca. “Es rubia y guapa pero no responde al tópico de “tonta”. Segura de sí misma, sabe lo que quiere y está acostumbrada a conseguirlo. Su único punto débil, Maca. Vero viste bien, es formal pero no excesivamente seria y con un punto muy sexy que la hace muy llamativa. Pantalón de vestir, falda, camisas y chaquetas de punto o tops lenceros y americanas son sus prendas más frecuentes.” (Fuente: Hospital Central. Departamento de vestuario). La descripción del aspecto externo del personaje muestra la intención de explotar su atractivo físico.

<p>Verónica Solé (Carolina Cerezuela)</p>  <p>Verónica Solé (Carolina Cerezuela)</p> <p>Una joven alocada con una filosofía libre de afrontar la vida. Verónica es optimista y alegre por naturaleza.</p> <p>Desde el momento en que Verónica Solé conoce a Maca surge entre ellas una gran atracción. La pediatra está sometida a mucha presión por el giro que ha experimentado su relación con Esther al llegar la maternidad y encuentra en Verónica una forma distinta de afrontar la vida, más abierta, más alegre y sin ataduras.</p>
<p>Vero (Carolina Cerezuela). Página web <i>Hospital Central</i></p>

VERÓNICA SOLÉ: La alegría.
CAROLINA CEREZUELA

La doctora Verónica Solé es la nueva Psiquiatra de planta. Lleva algunos meses en el hospital llevando a cabo una sustitución ocasionada por una baja por enfermedad. Vero es una gran profesional, paciente y atenta. Su tranquila faceta profesional contrasta de alguna manera con su carácter abierto y extrovertido.

Verónica es una joven de unos treinta años que lleva poco tiempo ejerciendo como psiquiatra, pero que se cuenta entre los primeros de su promoción. Optimista por naturaleza, la doctora Solé trata a sus pacientes con cariño e intentando desdramatizar su situación, cosa que la ha convertido en una baza segura a la hora de hablar con los familiares de los pacientes y tranquilizarles.

Por un problema de fertilidad, Vero no puede tener hijos. Eso hace que mire el mundo de la infancia con cariño y mucho respeto.

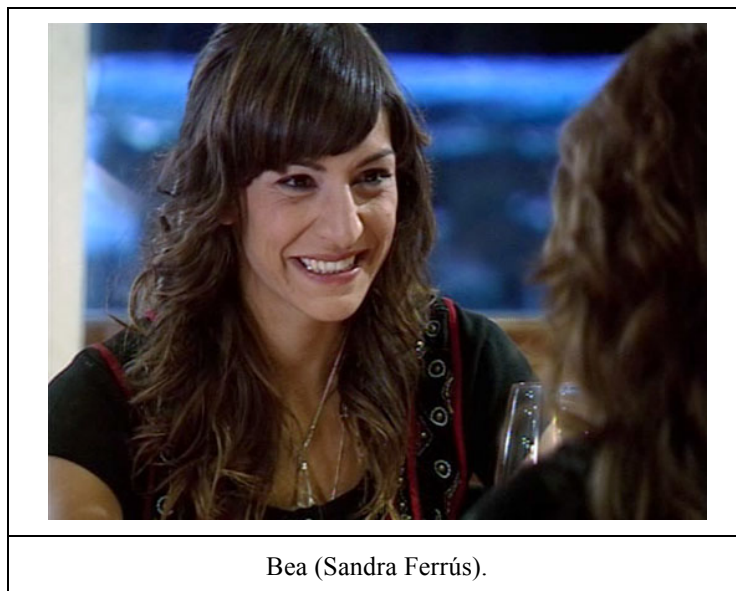
Hace un par de meses, Verónica conoció a Maca y, desde el principio apareció una enorme química entre ellas. La situación de Maca era muy dura y la pediatra estaba sometida a mucha presión por el nuevo embarazo de Ester y la dramática historia que compartían y Verónica se convirtió en una vía de escape que, en seguida, fue a más. Maca y ella empezaron a ser amantes.

Cuando arranca la serie las dos chicas están juntas: Maca ve en Vero una forma distinta de tomarse la vida, más abierta, más alegre, más libre, menos dramática. Vero es, además, apasionada y directa en sus relaciones sexuales y es a través de esa alegría, esa química y esa pasión como ha conseguido hacerse un hueco en la vida de Maca.

Por otro lado, Vero no es una irresponsable, no quiere destruir una familia, pero no puede evitar sentirse atraída por Maca. Ella es 100% sincera siempre y muy directa, pero según su relación va evolucionando lo que empezó como una simple aventura empieza a ser algo más serio para ella y su amor por Maca empieza a crecer.

Perfil del personaje de Verónica Solé
Fuente: Telecinco

Bea Lasa Maldonado (Sandra Ferrús): mujer casada con un hombre y madre de un niño con la que Esther mantendrá una relación a partir de la decimosexta temporada. Se trata de un personaje secundario.



3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

HOSPITAL CENTRAL				
Maca				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	X	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

HOSPITAL CENTRAL				
Esther				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

HOSPITAL CENTRAL				
Vero				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	X
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
-	x	-		

Dos de las tres protagonistas lésbicas de *Hospital Central*, Maca y Vero, ya han revelado su orientación sexual a su entorno cuando irrumpen en la serie. Así, la actriz que interpreta a Maca, Patricia Vico, aseguraba en una entrevista previa a su incorporación a la serie que “en este personaje la orientación sexual no es importante, no habrá salida del armario. Macarena tiene asumido que es lesbiana y esto no será determinante.” (Vega, 02/08/04).

En este sentido, el momento en el que los otros personajes del relato y el propio espectador conocen su orientación sexual no se configura como una confesión, tal y como Foucault aseguraba que se solía enunciar la verdad sobre el sexo, sino de una manera mucho más natural.

“[L]a confesión es un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; también es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar”

Foucault, 1995 [1976]: 78.

En el caso de Maca, la visita de su expareja es el detonante de la revelación de su orientación a los espectadores y al personaje de Esther. Como se ha indicado, esta se produce no sólo de forma no traumática, sino haciendo hincapié en la naturalidad: “no me puedo creer que te sorprendas a estas alturas”, le dice Maca a Esther en ese capítulo (107). Por su parte, la orientación homosexual del personaje de Vero se transmite a la audiencia desde el primer momento (capítulo 191), ya que se presenta como la amante de Maca, sin que se ahonde, como tampoco se hacía con el personaje de Maca, en el proceso de asunción de su orientación ni en la revelación a su entorno. Esta exposición de hechos consumados promueve la naturalización de la identidad homosexual al no ser tratada de forma distinta que la identidad heterosexual, cuya configuración y/o comunicación a los demás no se plantea argumentalmente como conflicto dramático.

Con respecto a Esther, el proceso de asunción de su sexualidad apenas es mostrado en el desarrollo dramático de la serie. Durante los cinco primeros capítulos de la temporada en la que se incorpora el personaje de Maca, se va mostrando cómo Esther congenia con Maca. En el sexto capítulo de esa temporada (108,) Maca besa a Esther y esta se asusta. No obstante, en el siguiente capítulo, ya ha asimilado sus sentimientos por la pediatra: “quiero repetirlo”, le dice. Por tanto, la asunción de su orientación queda en *off*; aunque Esther reprime en un primer momento sus deseos, el relato no aborda de forma dramática su reconfiguración de la orientación sexual.

3.2.2. Inicio de la relación homosexual

HOSPITAL CENTRAL	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Esther y Maca	
ACTRICES	
Fátima Baeza y Patricia Vico	
Inicio	108 – 181 – 241
Fin	176 – 201 – No finaliza
Duración	111

HOSPITAL CENTRAL	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Maca y Vero	
ACTRICES	
Patricia Vico y Carolina Cerezuela	
Inicio	Antes del 191 - 204
Fin	203 – Después del 219
Duración	29

HOSPITAL CENTRAL	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Esther y Bea	
ACTRICES	
Fátima Baeza y Sandra Ferrús	
Inicio	Antes del 221
Fin	239
Duración	19

Si hasta este momento las series que habían abordado la homosexualidad femenina lo habían hecho a través de personajes lésbicos con menor o mayor peso argumental y extensión temporal (*Siete vidas* había sido hasta entonces la más prolija), *Hospital Central* supone la apuesta por retratar con profundidad las relaciones lésbicas de pareja, tanto por hacerlo entre sus protagonistas como por la duración y el peso en el argumento de estas. Un total de 160 capítulos de duración de las tres relaciones de las protagonistas avalan la minuciosidad de la serie en lo que al retrato de las relaciones de pareja lésbica se refiere.

A continuación veremos cómo la serie describe el inicio de cada una de estas tres relaciones principales. Desde la primera intervención del personaje de Maca, los guionistas fueron sembrando la posible atracción entre este personaje y el de Esther. De esa manera, el espectador asistía a todos los momentos relevantes de su relación desde el instante en que se conocían. En el sexto capítulo de la octava temporada (108) se produce el primer acercamiento afectivo-sexual de la pareja, Maca besa a Esther.

	
Inicio de la relación entre Maca y Esther en <i>Hospital Central</i> (Telecinco: 2000-). Capítulo 108	
Maca besa por primer vez a Esther	Esther se asusta y se marcha

No obstante, la necesidad de una reconfiguración de su identidad sexual hace que Esther huya en ese momento. En el siguiente capítulo será ella la que dé el paso, besando nuevamente a Maca. Se retrata, por tanto, de un inicio de la relación que, si bien cuenta con el obstáculo de la necesidad por parte del personaje de Esther de asumir que puede sentirse atraída por otra mujer, no aborda el tema de forma traumática o sórdida, pero tampoco intranscendente.



Inicio de la relación entre Maca y Esther en *Hospital Central* (Telecinco: 2000-). Capítulo 109

Esther besa a Maca



Inicio, *in medias res*, de la relación entre Maca y Vero en *Hospital Central* (Telecinco: 2000-). Capítulo 191

En el segundo inicio de una relación lésbica entre los personajes protagonistas de *Hospital Central* el interés del relato se desplaza. Ahora ya no interesa tanto mostrar cómo surge una relación de estas características, sino mostrar otro tipo de relación, más desenfadada e intrascendente, que se opone a la relación estable y rutinaria que mantenían en ese momento Maca y Esther. De ahí que se muestre *in medias res* la

relación entre Maca y Vero. El primer capítulo de la decimocuarta temporada de la serie (191), está ambientado cronológicamente un año después del último capítulo de la temporada anterior. En él vemos cómo Maca mantiene una relación extramatrimonial con Vero.

Por último, el inicio de la relación entre los personajes de Esther y Bea se produce también en *off*. En la temporada dieciséis, los espectadores y los propios personajes de la serie son informados de esta relación sin que se muestre cómo ha surgido.

La principal conclusión que nos muestra la evolución de la representación de los inicios de relaciones lésbicas en *Hospital Central* es que, mientras que el relato se centra en describir el primero, el inicio de la relación entre Maca y Esther, de una forma casi pedagógica; en los siguientes, estos momentos carecen de relevancia y, por eso, son tratados en *off*. Por tanto, lo que resultaba una novedad en el primer caso, no lo es en el segundo y en el tercero, no es necesario “enseñarle” al espectador cómo nace una relación lésbica.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

HOSPITAL CENTRAL							
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN							
Maca y Esther							
Inicio del relato	Anterior			Posterior			
	-			x			
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No			
	Esther			Maca			
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal	
	Capítulo			109	131 (Esther)	109	
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-	
			Casualidad	x	-	x	
	Premeditada		-	x	-		
	Reacción	INICIAL					
		Aceptación		x	x	x	
		Rechazo		-	-	-	
		Indiferente		-	-	-	
		No definida		-	-	-	
		FINAL					
		Aceptación		x	x	x	
		Rechazo		-	-	-	
		Indiferente		-	-	-	
	No definida		-	-	-		

La peculiaridad de una serie como *Hospital Central* es que, al tratarse de una serie profesional, el entorno laboral suele coincidir con el personal. Es decir, la propia lógica del relato hace que los compañeros de trabajo sean también los principales

amigos de los personajes, por lo que la revelación de la relación entre las protagonistas en el ámbito laboral, lo es también en el personal.

El primero que descubre la relación entre Maca y Esther es Rusti (Ángel Pardo), que las ve en el ascensor cuando se dan el primer beso (capítulo 109). Los otros compañeros de trabajo se van enterando de la misma manera, mediante interrupciones de este tipo, tanto es así que incluso la pareja bromea con ello: “si nos besamos va a entrar alguien, como siempre” (capítulo 115). Por lo tanto, no existe un acto de comunicación en el que ellas lo revelen y se rompe en este punto con la teoría de la confesión de Foucault. Por otra parte, a la única compañera del hospital a la que se le dice de forma expresa es a Teresa mediante un seco “¿Tú quieres saber si estoy con Maca? Pues sí, lo estoy” (capítulo 113), de manera que tampoco aquí se observa una de las reglas de la confesión: la de la superioridad del receptor del mensaje.

Sí que se establece, sin embargo, una relación de poder entre ellas y la familia. Así, cuando Esther se lo cuenta a su madre (capítulo 131), le pregunta qué le parece, como esperando un veredicto.

ESTHER: Oye, mamá, yo no sé qué te parece todo esto.

ENCARNA: Hija, si tú eres feliz, me parece maravilloso.

Hospital Central (Telecinco: 2000-), Capítulo 131

La reacción de la madre es plenamente positiva, aunque también se refleja, en este caso a través del personaje de la abuela, una actitud extendida entre las familias: “el que no quieran darse cuenta de qué relación se trata” (Viñuales, 2000: 159). En el capítulo trece de la temporada diez (144), el de la boda de Maca y Esther, la abuela acude a casa de la enfermera y, cuando esta le aclara que no tiene novio sino novia, la abuela le contesta: “tú déjame que me haga la tonta”.

Y, por otro lado, aunque los padres de Maca ya sabían cual era la orientación sexual de su hija, cada decisión en su vida provoca otra nueva situación de confesión. Sus padres son la autoridad, como se refleja en el capítulo dos de la décima temporada (133), en el que Maca está tan nerviosa antes de una cena con su madre que se tiene que ir a casa. Antes había afirmado: “son mis padres, desde que les conté que nos casábamos no me cogen el teléfono” (capítulo 132). Más tarde su madre asegurará: “no es necesario montar un circo con todo esto” (capítulo 133). Se refleja de esta manera la llamada *homofobia liberal* (Mira, 2005, p. 33), según la cual el público es el espacio de

los heterosexuales y el privado el de los homosexuales. A Maca también le cuesta tomar la determinación de llamarlos cuando descubre que está embarazada (capítulo 153).

En definitiva, la revelación de la comunicación de la relación entre Maca y Esther en los ámbitos laboral y personal se produce de forma casual y sin que eso acarree ningún problema. No obstante, la comunicación a la familia sí se plantea como algo premeditado y que puede ser más problemático; en el caso de Maca, lo es, pero no en el de Esther. En las otras relaciones que mantienen estos dos personajes posteriormente, la comunicación pública de la relación es menos trascendente desde el punto de vista de la homosexualidad porque ya no coincide con la revelación de su orientación sexual y bien el texto no se detiene en explicarlo o se produce de con naturalidad.

3.2.4. Formalización legal de la relación

HOSPITAL CENTRAL			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
		Pareja de hecho	Matrimonio
	-	-	x

Hospital Central se encuentra significativamente vinculado a las reformas legales respecto a la homosexualidad que se produjeron en España entorno a 2005. Si *Siete vidas* se había adelantado a las reformas, *Hospital Central* será su reflejo en la ficción televisiva. Así, cinco meses después de la aprobación del matrimonio homosexual en España, la pareja formada por los personajes de Maca y Esther contraían matrimonio en la ficción.

El desarrollo de esta trama se asemeja, y al mismo tiempo reformula, los patrones de comportamiento tradicionales heterosexuales. En el capítulo décimo de la novena temporada (129), Maca le pide matrimonio a Esther.

MACA: No se por qué te has puesto triste, pero sí se cuando ha sido, ha sido cuando te he dicho que quería tener hijos.

ESTHER: Maca, es que nunca hemos hablado de eso.

MACA: Bueno, no se, ha surgido así.

ESTHER: Ya, pero de repente me dices que quieres tener hijos, que quieres tenerlos tú y no adoptarlos.

MACA: No, perdona, yo no te he dicho eso, te he dicho que bueno, que podríamos ver las dos formas.

ESTHER: Pues tenemos un problema.

MACA: Pues sí.

ESTHER: Porque no van a ser míos.

MACA: Vamos a necesitar un poco de ayuda, pero yo quiero tener hijos contigo, Esther.
Pero sí, es verdad, tenemos un problema.

ESTHER: ¿Cuál?

MACA: Bueno, tú sabes que mi familia es muy tradicional así que...que nos vamos a tener que casar. ¿Qué me dices?

ESTHER: Que me lo pidas bien.

MACA: Vale...¿te quieres casar conmigo, Esther?

ESTHER: ¿No has traído anillo, ni nada?

MACA: No.

ESTHER: Eres un desastre.

MACA: Pero nadie te va a querer como te quiero yo.

ESTHER: Pues sí, me quiero casar contigo.

Hospital Central (Telecinco: 2000-), Capítulo 129

Aunque la ironía juegue un papel fundamental en esta secuencia, por ejemplo cuando Maca le dice que tendrán que casarse porque su familia es muy tradicional, el simple hecho de la petición es un formalismo estereotipado históricamente por los relatos heteronormativos. Además, el querer tener hijos parece ser el detonante que lleva a Maca a pedirle matrimonio. La concepción de que el matrimonio tiene como fin la reproducción es fundamentalmente religiosa y, sin embargo, aquí los dos parecen ir inexorablemente unidos.

Por último, el anillo funciona como símbolo del compromiso, pero igualmente este es una creación social. La comunidad ha otorgado a un objeto físico (el anillo) un significado: estamos prometidos. Maca y Esther juegan con el valor tradicional del anillo para modificarlo. En general, se puede decir que la pareja tiene una concepción del matrimonio clásica: la pedida, los invitados, el banquete, la luna de miel... Sin embargo, la estrategia parece consistir en cambiar su significado desde dentro. En vez de rechazar los convencionalismos heteronormativos por haber discriminado históricamente a los homosexuales, se hacen con ellos y los reformulan.

En el capítulo de la boda (144) de Esther y Maca fue emitido el 7 de diciembre de 2005, tan solo cinco meses después de la aprobación del matrimonio homosexual en España. Una de las cuestiones fundamentales en cuanto a la representación del lesbianismo en dicho episodio es la presencia de los diferentes actores sociales en el acto como forma tácita de refrendar este tipo de enlaces. El Estado y la propia ley están

presentes a través de varios símbolos (el retrato del rey, el funcionario que las casa, la lectura del código civil, etc.). Asimismo, el entorno laboral y personal de los personajes está ampliamente representado por sus compañeros de trabajo. Finalmente la familia se erige como el actor social más reticente a apoyar el enlace. Mientras que la familia de Esther está presente de forma activa y recurrente, la de Maca no aparece hasta el último momento. Pero el hecho de que al final acudan a la boda configura un *happy end* que deja ver el carácter reivindicativo integrador del relato y que muestra el respaldo al matrimonio homosexual.

En el desarrollo posterior de la serie, los personajes de Esther y Maca se divorciarán, lo que también permitió explorar este aspecto en las parejas homosexuales, derivado consecuentemente de la posibilidad de contraer matrimonio.



Hospital Central (Telecinco: 2000-), Capítulo 144. Boda de Maca y Esther después de la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en España.

3.2.5. Descendencia

HOSPITAL CENTRAL						
DESCENDENCIA						
Maca y Esther						
Descendencia	No	Sí				
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación			
		-	Inseminación		Adopción	Relación sexual
			Banco de semen	Donante conocido		
			1	1		

HOSPITAL CENTRAL						
DESCENDENCIA						
Maca y Vero						
Descendencia	No	Sí				
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación			
		Maca (3)	Inseminación		Adopción	Relación sexual
			Banco de semen	Donante conocido	-	-
			-	-		
		HOSPITAL CENTRAL				
DESCENDENCIA						
Esther y Bea						
Descendencia	No	Sí				
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación			
		Esther (3) Bea (1)	Inseminación		Adopción	Relación sexual
			Banco de semen	Donante conocido	-	-
			-	-		

Los personajes de Maca y Esther tienen tres hijos dentro de su relación: Pedro, Patricia y Paula. En el momento en el que Maca empieza a intervenir en la serie, se ha obviado el hecho de que Esther tenía un hijo en la primera temporada [“tiene un hijo de siete años que apenas aparece en la serie” (Galán, 2007: 118)]. El niño se llama Nico, pero a partir de entonces todos actúan como si Esther no fuera madre.

El primero de los hijos de la pareja se concibe por inseminación artificial de un donante desconocido, aunque, antes de decantarse por esta opción, la pareja intenta sin éxito encontrar a un donante entre sus conocidos. En este primer caso, es Maca la que queda embarazada. En el segundo caso, Esther queda embarazada de Raúl (Iván Sánchez), un médico del Samur con quien la enfermera es infiel a Maca de forma excepcional. No obstante, la pediatra le perdonará y continuarán con su matrimonio. Finalmente, la hija pequeña de la pareja nace por inseminación artificial, pero con el semen de Raúl, ya que la hija mediana, Patricia, había nacido con Anemia de Fanconi, una grave enfermedad y necesitaba un trasplante de médula ósea.

En las posteriores relaciones de Maca y Eshter no se plantean tener hijos comunes, aunque Bea está casada con un hombre y tiene un hijo cuando empieza a salir con Eshter.



Hospital Central (Telecinco: 2000-). Maca y Esther con su primer hijo.

3.2.6. Crisis/ruptura

HOSPITAL CENTRAL			
CRISIS / RUPTURA			
Maca y Esther			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

HOSPITAL CENTRAL			
CRISIS / RUPTURA			
Maca y Vero			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

HOSPITAL CENTRAL			
CRISIS / RUPTURA			
Esther y Bea			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

Ninguna de las rupturas o de las crisis de las parejas lésbicas de *Hospital Central* responden a causas diferenciales, como sí ocurría en ficciones precedentes. Se producen por las infidelidades (como en el caso de Maca y Esther), por la falta de compromiso en la pareja (Maca-Vero) o al darse cuenta de que los sentimientos por el otro personaje han cambiado (Esther-Bea).

3.3. Desenlace del personaje

Por un lado, el personaje de Verónica Solé abandona la serie en la temporada decimoséptima al haber terminado ya su relación sentimental con el personaje de Maca y recibir una oferta de trabajo en otra ciudad. Por su parte, la pareja formada por Maca y Esther goza de un final feliz tras los numerosos vericuetos por los que atravesó su relación a lo largo de las temporadas. Esther se traslada a Argentina con los tres hijos

comunes para dedicarse a ser escritora de cuentos infantiles y finalmente Maca se reúne allí con ella en la decimonovena temporada. No tienen, por tanto, en ningún caso, un desenlace trágico tal como ocurría en gran medida en las primeras modalidades de representación audiovisual de la homosexualidad.

3.4. Acciones diferenciales

HOSPITAL CENTRAL				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	x	x	x
Objeto del deseo heterosexual masculino	x	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		x	-	
Prejuicios		x	-	

Quizá el rasgo más significativo de *Hospital Central* con respecto a las acciones diferenciales que muestra es precisamente la pretendida escasez de estas. Paradigma del modelo integrado de representación de la homosexualidad, los guionistas trataban de contar una relación sentimental independientemente del sexo de los personajes. Así lo expresaba Jorge Díaz, el coordinador de guiones de la serie en el momento en el que se introduce el personaje de Maca.

«Queríamos hacer una labor de integración, que fueran personajes llenos de matices y que la homosexualidad fuera sólo uno de ellos», explica Jorge Díaz, coordinador de guionistas de la serie de Videomedia. Era la octava temporada de la exitosa producción -aunque la idea les rondaba por la cabeza desde la tercera- y Díaz dio a su equipo las claves de lo que buscaba: «una comedia romántica sin dramas, problemas o reivindicaciones entorno a la homosexualidad». Una historia más.

Diario Sur (2008, Octubre, 19)

En cuanto a las acciones diferenciales sexuales en la serie, confluyen en este punto varios aspectos que han de ser tomados en consideración. Por un lado, el tópico que define a las lesbianas como principalmente emocionales y, por tanto, menos sexuales (Viñuales, 2002, p. 92). Por otro, la extensa tradición narrativa del lesbianismo dirigido a satisfacer el deseo heterosexual masculino (Pelayo, 2009, p. 38). Por último, la línea estilística “blanca” y familiar de *Hospital Central* y, en general, de la ficción generalista en España y el propio carácter integrado de la representación del lesbianismo que propone la serie. De hecho, Ricardo Llamas (1997a, p. 76) afirmaba que la “nueva ‘homosexualidad’ autorizada [...] se sitúa, de entrada, en las antípodas del sexo”.

A tenor de lo expuesto, las acciones diferenciales sexuales lésbicas en *Hospital Central* suelen ser sugeridas o representadas a través de besos y caricias. No obstante, se observan diferencias significativas entre la forma de abordar este aspecto en el caso de la pareja formada por Maca y Esther y el de la compuesta por Maca y Vero. En el caso de las primeras, las alusiones al sexo son ciertamente recatadas o poco explícitas. Por ejemplo, en el capítulo 118, Maca le susurra a Esther algo al oído con connotaciones sexuales, pero el espectador no lo escucha, tampoco lee la nota que le regala Esther el día de su cumpleaños a Maca quien, tras leerla, exclama: “vámonos a casa ya” (capítulo 122). Las alusiones son evidentes (“nos echamos una siestecita” [capítulo 112] o “me voy a ir porque si hago lo que me apetece nos van a echar de este hospital” [capítulo 123]), pero no se muestra su consecución.

Este punto ha sido uno de los que más quejas ha suscitado entre los seguidores de Maca y Esther que protestan porque “*no pasaban de castos piquitos*”. “*Tanto querer normalizar algo y luego parecen besos de recreo, de esos que te das a los 8 años pero en fin... Hasta mi madre lo dice... En una pareja ha de haber amor, dulzura... pero también pasión y entre Maca y Esther la verdad... mucha pastelada pero no se reflejaba eso*”,³¹ decía una espectadora. Los guionistas lo achacan a que “*hay, en general, poco sexo explícito en Hospital Central*” y argumentan que sí que han retratado su intimidad porque “*al principio de la relación queríamos dejar claro que esas dos mujeres hacían lo que hacemos todos porque eran como cualquiera de nosotros*”³² (Guillermo Zapata).

³¹ “Temporada 13 de Hospital Central: Work in Progress” (Blog Guillermo Zapata), disponible en: <http://www.filmica.com/casiopea/archivos/004850.html> (recuperado 20/10/2010).

³² “Temporada 13 de Hospital Central: Work in Progress” (Blog Guillermo Zapata), disponible en: <http://www.filmica.com/casiopea/archivos/004850.html> (recuperado 20/10/2010).

Es paradigmática en este sentido una secuencia del capítulo 113 en la que se ve cómo Esther va a casa de Maca, que le invita a entrar, después la puerta se cierra impidiendo al espectador entrar a la intimidad de la pareja.

No obstante, las acciones sexuales se hacen más explícitas en la pareja formada por Maca y Vero. Por un lado, es una manera de mostrar al espectador el contraste entre el matrimonio de Maca con Esther, más rutinario, y la relación con su amante, Vero, más vital y sexual. Por otro, las cualidades físicas de ambos personajes, acordes con los cánones de belleza femenina actuales, hacen pensar también en una búsqueda de un espectador masculino, lo cual no excluye, por supuesto, la posible satisfacción de un público femenino homosexual, que pedía más explicitud en la representación del sexo.




Acción diferencial sexual sugerida en *Hospital Central* (Telecinco: 2000-). Capítulo 199

Las acciones diferenciales de identificación en *Hospital Central* son elocuentemente escasas, lo que nos habla, de nuevo, del carácter integrado de la representación. Maca, Esther y Vero hablan poco de su propia orientación sexual, no frecuentan locales de *ambiente* o asociaciones LGTBI ni suelen utilizar referentes de la “subcultura gay”. A lo largo de las muchas temporadas que han estado en antena, apenas se han mostrado acciones reivindicativas. La más clara y representativa acontece antes de la boda entre Maca y Esther, cuando deciden protagonizar un reportaje sobre matrimonios homosexuales.

	
Acción diferencial de reivindicación en <i>Hospital Central</i> (Telecinco: 2000-). Capítulo 135	
Maca y Esther protagonizan un reportaje sobre las bodas homosexuales.	

Por otro lado, las acciones diferenciales discriminatorias son también escasas. Salvo en el capítulo 120, en el que el dueño de una casa les dice a Maca y Esther que “no se molesten” en llamar para comprarla después de que le hayan dicho que son pareja, y en el episodio 135, en el que una madre se niega a que Maca atienda a su hija porque es lesbiana, no se muestra ningún tipo de discriminación o problema derivado de su orientación sexual.

	
Acciones diferenciales de exclusión en <i>Hospital Central</i> (Telecinco: 2000-). Capítulos 120 (izq.) y 135 (drcha..)	
A Maca y Esther no les quieren vender un piso por ser lesbianas.	La madre de una paciente no quiere que Maca atienda a su hija por ser lesbiana. La hija tiene dudas sobre su orientación sexual.

En cuanto a los personajes que muestran ciertos prejuicios iniciales, pero que acaban por aceptar la orientación de los personajes, destacan los padres de Maca y Teresa (Marisol Rolandi), la recepcionista del hospital. Este último personaje, que funciona en la serie como representante de la clase popular española, sirve para enunciar ciertas creencias asentadas en la sociedad con respecto al lesbianismo con la intención de poder contradecirlas.

TERESA: Y a mí que me habéis recordado a una pareja normal.

Hospital Central (Telecinco: 2000-), Capítulo 113

TERESA: ¿Y por qué no le regalas una joya?

ESTHER: ¿Joya? Si no usa.

TERESA: Ah, es que las...bueno, vosotras no...

ESTHER: No es por “ser” es porque no le gustan.

Hospital Central (Telecinco: 2000-), Capítulo 121

Por esta misma razón, la evolución de Teresa desde el prejuicio hasta la normalización (es incluso la madrina en su boda) se convierte en paradigma pedagógico idóneo para la sociedad en la lógica integradora de *Hospital Central*.

4.2.6. AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA (Antena 3: 2003-06)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Aquí no hay quien viva
Cadena	Antena 3
Años de emisión	2003- 06
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Miramón Mendi
Género	Comedia
Número de temporadas	5
Número de capítulos	90
Directores	- Laura Caballero - Juan Luis Iborra - Alberto Caballero
Guionistas	- Iñaki Ariztimuño - Alberto Caballero - Daniel Deorador - David Abajo - David Fernández - Ramón Tarrés - Laura Caballero - David Deorador - Laura Molpeceres - José Luis Valladolid
Argumento	Comedia coral ambientada en una comunidad de vecinos de un edificio madrileño.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2003-06). Espacial: urbana (Madrid).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	x	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	-	x	-
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)		Después parejas de hecho (1998)		
	-	-	x	x	x

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

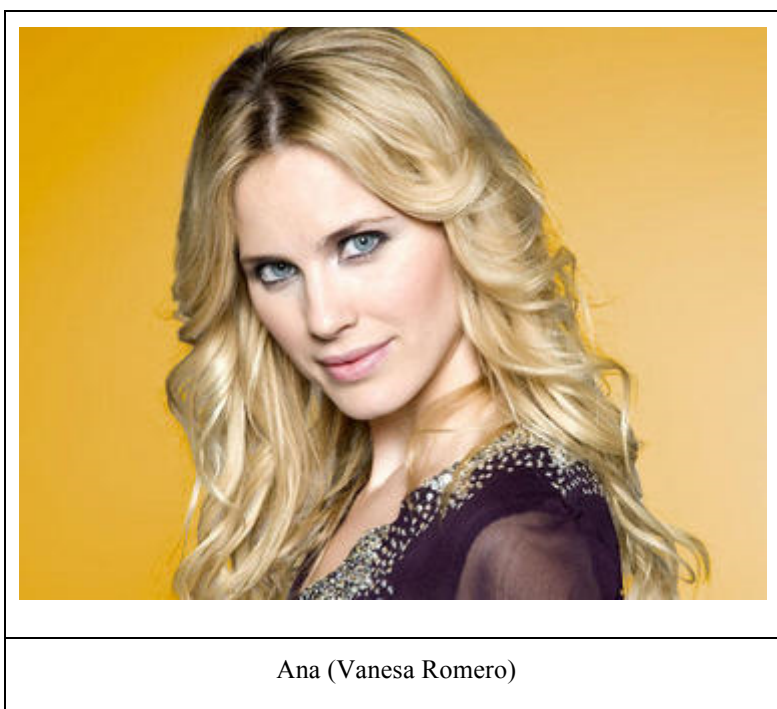
Bea Villarejo (Eva Isanta): afable veterinaria lesbiana, celosa, insegura y católica. Tiene un hijo por inseminación artificial de Mauri (Luis Merlo), a cuya casa llega después de dejar su relación con su novia Inés. Un tiempo después comienza a salir con Rosa (María Almudéver), una abogada con carácter cuya mala relación con Mauri acabará por separarlas. En el desarrollo de la serie, se descubre que está casada con un hombre desde los 19 años, del que se separó al enamorarse de una prima suya.



Beatriz Villarejo (Eva Isanta)

Ana (Vanessa Romero): posee una belleza canónica que le lleva a ser conocida como “la Schiffer” o “Inga”, es azafata de vuelo, primero, y modelo, después, y fue campeona de

atletismo. Hasta su relación con Bea nunca había mantenido relaciones con mujeres. También es descrita como católica.



3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA				
Bea				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA				
Ana				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

Cuando el personaje de Bea es introducido en *Aquí no hay quien viva* ya es consciente de su orientación sexual. La revelación de esta a los demás personajes y al espectador se produce de una manera que ofrece una lectura significativa sobre el enfoque de la serie.

MAURI: ¿Eres lesbiana?

BEA: Sí, soy lesbiana. ¿Algún problema?

MAURI: Ven aquí, dame un abrazo.

BEA: Pero, ¿qué te pasa?

MAURI: Que yo también, o sea, que soy gay.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 21

El personaje de Bea piensa, por la histórica discriminación de la homosexualidad, que el hecho de que sea lesbiana puede suponer un problema al otro personaje: “¿Algún problema?”, le dice. Sin embargo, lejos de una reacción negativa, se encuentra no sólo con la aceptación de este, sino con que él también lo es. Es decir, por un lado la revelación de la orientación ya no se produce como una confesión y, por ende, se evita la connotación negativa de esta. Por otro, las reacciones ya no son negativas, sino plenamente integradoras. Por último, ya no es el único personaje homosexual del relato como ocurría en las primeras representaciones.

No obstante, Bea se muestra reticente a comunicar su orientación al resto de vecinos porque afirma: “a nadie le interesa con quién me acuesto”. Ante lo que Mauri, en consonancia con el característico tono cómico de la serie, responde: “qué va, eso aquí interesa muchísimo”.

Por otro lado, el personaje de Ana no es retratada como lesbiana desde el inicio de su participación en el relato, sino que, a partir de una noche en la que se acuesta ebria con Bea, se reconfigura narrativamente su identidad sexual. Al principio, reprime sus deseos, pero acaba por liberarlos y, desde ese momento (capítulo 67), no tiene inconveniente en que los demás personajes lo sepan.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA			
RELACIÓN HOMOSEXUAL			
PERSONAJES		PERSONAJES	
Bea e Inés		Bea y Rosa	
ACTRICES		ACTRICES	
Eva Isanta y Eva Serrano		Eva Isanta y María Almudéver	
Inicio	26	Inicio	40
Fin	26	Fin	54
Duración	1	Duración	15
PERSONAJES		PERSONAJES	
Bea y Blanca		Bea y Ana	
ACTRICES		ACTRICES	
Eva Isanta y Desconocido		Eva Isanta y Vanesa Romero	
Inicio	77	Inicio	67 - 78
Fin	78	Fin	77 – 90 (No acaba)
Duración	2	Duración	24

A lo largo de las cuatro temporadas en las que interviene el personaje de Bea, tiene cuatro relaciones homosexuales. La primera, con su expareja, Inés, termina al descubrir que, de nuevo le es infiel (capítulo 26); la segunda (con Rosa) es ya una relación más duradera, llegaron incluso a vivir juntas, pero finalmente se separan por las constantes discusiones de la abogada con Mauri. La tercera es una relación también muy corta. Después de discutir con Ana, cuando ya eran pareja, Bea decide salir por un bar de *ambiente* para ligar y dar celos a Ana. Allí conoce a Blanca, que es guía del museo de Ciencias Naturales está casada con un hombre y tiene cuatro hijos. Es la primera relación homosexual de Blanca y quiere incluso que Bea, ella y sus hijos vayan a vivir juntos. Finalmente, Bea y Ana se reconcilian y Bea deja a Blanca. Por último, la relación lésbica más significativa de *Aquí no hay quien viva* es la que mantienen Bea y Ana tanto por su duración como por el peso de ambos personajes en la ficción.

Después de su encuentro sexual en el capítulo 64 y del relapso de negación de sus sentimientos por parte de Ana, comienzan a salir en el capítulo 67.

ANA: Me gustas mucho, Bea. Te quiero. Soy lesbiana. Me ha costado mucho decir esto en voz alta: soy lesbiana.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 67

		
Inés (Eva Serrano)	Rosa (María Almudéver)	Blanca (Actriz no indicada)

3.2.3. Comunicación pública de la relación

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	-			x		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	Ana			Bea		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	Bea (25 y 45) Ana (69)	Bea (21 y 23) Ana (67)
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	Bea (25 y 45)	Bea (23)
			Casualidad	-	-	Bea (21)
	Premeditada			-	Ana	Ana
				INICIAL		
	Reacción	Aceptación		-	-	Bea (21 y 23) Ana (67)
		Rechazo		-	Bea (25)	-
		Indiferente		-	-	-
		No definida		-	Bea (45) Ana (69)	-
					FINAL	
		Aceptación		-	-	Bea (21 y 23) Ana (67)
		Rechazo		-	Bea (25)	-
		Indiferente		-	-	-
		No definida		-	Bea (45) Ana (69)	-

Como se ha comentado, el personaje de Bea no quiere, en un principio, que sus vecinos sepan cuál es su orientación sexual. La primera vez que esta se revela, se hace por imposición, ya que su expareja aparece en el piso de Mauri. De hecho, afirma: “Oye, mira, si tú has salido del armario, enhorabuena, pero es que yo no voy por ahí

diciendo que soy lesbiana, salvo cuando aparece mi novia tirándome trastos a la cabeza, claro” (capítulo 21). En este momento, se ahonda en las diferencias entre la revelación pública de la orientación sexual en el caso de los gays y en el de las lesbianas.

BEA: Mauri, pero si es que no es lo mismo el caso de un chico que el de una chica. Para un hombre es muy fácil salir del armario, ahora ser gay está muy de moda.

MAURI: Pero, ¿qué dices? Si las mujeres siempre lo habéis tenido mejor.

BEA: De eso, nada. Ser lesbiana todavía es un tema tabú.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 21

No obstante, en el siguiente capítulo, el personaje de Bea besa al de Lucía (María Adán) y esta, a pesar de que Bea le pide que no lo haga, se lo cuenta a sus amigas. Por tanto, la comunicación de la orientación sexual del personaje de Bea al entorno personal no es premeditada, aunque la reacción de este es claramente positiva.

También trata de ocultárselo a su familia, pero, de nuevo, acaban enterándose. Su hermano, que es cura, le hace una visita en el capítulo 25 y descubre, a través del personaje de Roberto (Daniel Guzmán) la orientación sexual de su hermana. Su reacción no es positiva. Por su parte, sus padres se enteran en el capítulo 45, en el bautizo de su hijo Ezequiel, cuando Mauri le recrimina a Rosa que ella es sólo la novia de Bea, pero él puso el semen. El padre de Bea pregunta: ¿Cómo su novia?, ¿te gustan las mujeres? Pero Bea responde con una evasiva (Papá, ¿te has fijado en lo que se parece el niño a ti?) sin que el espectador sepa finalmente cuál es la reacción de sus padres.

Por su parte, la comunicación pública de la relación entre Ana y Bea se produce desde el instante en el que empieza, ya que Ana se declara a Bea delante de varios de sus vecinos. Por otro lado, sólo hay una alusión a la comunicación a su familia. En el capítulo 69, Ana afirma habérselo dicho a sus padres, aunque este momento se produce en *off* y tampoco se da información sobre la reacción de estos.

En cualquier caso, se observa cómo al principio, la comunicación pública de una relación homosexual y de la propia orientación tiene mucho más peso que al final. De hecho, esta será también una de las tramas más relevantes de la pareja formada por Mauri y Fernando en la primera temporada. Mientras que el personaje de Mauri se convierte en el adalid de la necesidad de *salir del armario*, personajes como el de Fernando o Bea representan un tipo de actitud más reservada con respecto a la comunicación de la orientación sexual. Este hecho, además de ofrecer posibilidades

dramáticas por el conflicto que supone, es el reflejo también de las diferentes actitudes personales presentes en la sociedad. Por otro lado, el que al final de la serie la comunicación de la orientación no sea ni novedosa ni problemática parece ser consecuencia de los precedentes y, en ese sentido, la comunidad de vecinos de *Aquí no hay quien viva* funciona como metáfora de la sociedad: cuando la presencia de gays y lesbianas se convierte en algo habitual, ya no sorprende.

3.2.4. Formalización legal de la relación

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

Aunque casi al final de la serie (capítulo 90), Bea y Ana afirman estar pensando en casarse, en ningún momento su relación es formalizada legalmente. Tampoco se produce esta circunstancia con ninguna de las otras parejas de la protagonista.

3.2.5. Descendencia

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		Bea (1)	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	-
			-	1 (finalmente tiene un aborto)	

El deseo de ser madre del personaje de Bea se empieza a plantear en el capítulo 27: “tengo 33 años y quiero ser madre”, afirma. La primera opción que se plantea es adoptarlo. No obstante, Mauri le advierte de que tiene pocas posibilidades sin tener pareja. Así que él se hace pasar por su pareja, pero finalmente su intento se frustra. En ese momento, Bea se plantea la inseminación artificial, pero Mauri le aconseja que sea un donante conocido. Finalmente accede a ser él y tras varios intentos se queda embarazada (capítulo 30). Dará a luz en el capítulo 42, momento en el que mantiene una relación sentimental con Rosa, a la que conoció cuando ya estaba embarazada. En este contexto, la serie plantea una lucha por ocupar el rol de “padre” del niño entre los personajes de Rosa y Mauri.

MAURI: Yo puse el semen.

ROSA: Sí, y ahí acaba tu aportación. Yo puedo ser mucho mejor padre que tú.

MAURI: Perdona, pero que te afeites más a menudo que yo no significa nada.

ROSA: ¿Qué has dicho? Mira, a ti lo que te pasa es que eres un misógino y un retrógrado.

MAURI: Y tú eres una lesbiana fundamentalista. Envidia de pene, si ya lo dijo Freud.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 41



Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 42. Nuevos modelos de familia. La pareja de Bea, Rosa, y el donante de semen, Mauri, la acompañan en su parto (arriba). La comunidad de vecinos actúa también como la familia en el parto de Bea (abajo).

La representación de los nuevos modelos de familia queda patente en el relato. Además, el enfrentamiento de los personajes de Mauri y Rosa pone de manifiesto la estrategia del relato para poder introducir los tópicos homosexuales, la autoparodia. Mediante el desplazamiento del objeto (tradicionalmente los homosexuales han sido el blanco de las bromas) al sujeto (ahora son los personajes homosexuales los que enuncian estas bromas), el relato consigue introducir estos tópicos sin perder la pátina de “modernidad”. Es decir, en el contexto de la corrección política con respecto a la homosexualidad, el nuevo agente social autorizado para la burla es precisamente el homosexual porque sobre él no recaerá la sospecha.

Posteriormente, cuando el personaje de Bea ya mantiene una relación estable con el de Ana, se volverán a plantear la maternidad. En este caso, deciden que Ana se quede embarazada y le piden a Fernando que les done su semen (capítulo 82). Este acepta, pero tras una situación típica de la comedia de enredo, Ana acaba por inseminarse con el semen del personaje de Mariano (Eduardo Gómez) y se queda embarazada. No obstante, finalmente tiene un aborto natural (capítulo 83). En los capítulos restantes hasta la conclusión de la serie, no se plantean volver a intentarlo.

3.2.6. Crisis/ruptura

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

Las rupturas de los personajes lésbicos de *Aquí no hay quien viva* no se producen por conflictos diferenciales. Bea deja a Inés porque le es infiel, la relación con Rosa termina por su incompatibilidad con Mauri, la breve ruptura con Ana se produce por los celos de Bea derivados del trabajo como modelo de Ana y con Blanca acaba al reconciliarse con Ana.

3.3. Desenlace del personaje

Los dos personajes lésbicos protagonistas de la serie acaban juntas y mudándose a una casa en las afueras. Por tanto, se trata de un final positivo para los personajes, que evidencia que, en el contexto de la serie y con su enfoque, es posible realizarse sentimentalmente siendo lesbiana.

3.4. Acciones diferenciales

AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	x	x	x
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	-	x	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	x	-	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	x	-	
Conflicto interno		x	-	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		x	-	

A pesar de la presencia de dos personajes protagonistas lésbicos en *Aquí no hay quien viva*, los personajes homosexuales con mayor peso narrativo son Mauri y Fernando. No obstante y por ser nuestro objeto de estudio, aquí nos centraremos en las acciones diferenciales de los personajes lésbicos.

En primer lugar, las acciones sexuales se producen, como viene sucediendo en las ficciones ya analizadas, en un nivel bajo de representación. Es decir, están presentes las caricias y los besos, pero el sexo está sugerido o relatado. Las escenas más explícitas en este sentido son las que se producen en la cama, pero siempre ubicadas cronológicamente antes o después de la propia acción sexual. Estas secuencias no son frecuentes y, de hecho, sólo se producen entre los personajes de Ana y Bea, en ninguna de las relaciones lésbicas anteriores de la serie, se muestra este nivel de intimidad.



Por otro lado, las acciones de identificación son constantes y se producen sobre todo mediante los diálogos. Por un lado, se muestra una reapropiación de términos tradicionalmente despectivos, que puestos en boca de los propios personajes homosexuales o de los personajes heterosexuales, pero con una clara intención cómica, tienen el objetivo de ser desdramatizados. Por ejemplo, Mauri utiliza términos como “marica” o “bollera”: “Por cierto, ¿tu hermano es marica?” (capítulo 35), “Disney os va a hacer una película, ‘Las bolleras durmientes del bosque’” ((capítulo 88), etc. Asimismo, personajes como el de Belén (por ejemplo, en el 80: “Bolos, bolos, ¿me estáis escuchando?”) o Carmen (por ejemplo, en el capítulo 76: “Ey, bolos”) se dirigen a Bea y Ana en estos términos sin que lo vean como una afrenta.

Otra de las estrategias con respecto a la representación de la homosexualidad desplegada por la serie fue la de poner muchos de los tópicos y las bromas en voz de los propios personajes homosexuales.

BEA: Sois peores los gays, que os queréis parecer a nosotras y cogéis sólo lo malo: sois superficiales, amanerados y envidiosos.

MAURI: Un momento que la camionera está poniéndose filosófica.

BEA: ¿Qué me has llamado?

MAURI: Camionera, es un oficio muy digno.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 29

MAURI: Esta es la típica lesbiana frustrada que ha dicho, coño, esta viene con niño, me la ligo y así me ahorro tener que adoptarlo.

[...]

ROSA: Está claro que es el típico gay que no soporta a las lesbianas.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 40

ROSA: Oye, ¿qué hacías con Paco ahí dentro?

MAURI: Un concurso de longitud de miembros viriles, si llegamos a saber que vienes te esperamos.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 46

ENRIQUE: Venga, Mauri, somos gays, promiscuos.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 68

BLANCA: Bueno, pero no pasa nada, somos lesbianas, es normal que seamos promiscuas, ¿no?

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 78

De estos ejemplos, se deduce que el lesbianismo se asocia estereotípicamente con la masculinidad, con la frustración y con la promiscuidad. Este último rasgo, sin embargo, parece ser una extrapolación del tópico propio de la homosexualidad masculina, ya que el lesbianismo, se asocia precisamente con lo contrario, con la tendencia a comprometerse rápidamente y tener relaciones muy duraderas. De hecho, como mostraba el programa de entrevistas que realizó Canal + con motivo del estreno de la emisión de *The L Word*, incluso existe un chiste al respecto: “¿Qué se lleva una lesbiana a la segunda cita? Las maletas”. En cualquier caso, esta estrategia les permite introducir bromas como las citadas desde una posición autoparódica con respecto a la homosexualidad.

Asimismo, la serie evidencia el cambio de consideración con respecto a la homosexualidad. Lejos del ambiente sórdido y marginal en el que se ubicaban las primeras representaciones audiovisuales de personajes homosexuales, muchos de los gags y diálogos de *Aquí no hay quien viva* muestran cómo los tópicos con respecto a la homosexualidad han pasado a ser “positivos”.

MARIANO: Déjale, si aunque sea gay, no tiene por qué tener corazón.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 51

MARISA: El futuro es de los gays, tienen mucho coco.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 58

CONCHA: Vosotros sois gays y todos los gays tenéis dinero.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 89

BEA: Pues yo no lo tengo tan claro, a mí me ha parecido más *hetero* que otra cosa.

MAURI: Cómo te gusta pensar mal de la gente, ¿eh?

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 32

Como se aprecia en los ejemplos, la homosexualidad se relaciona con la bondad, la inteligencia y el elevado poder adquisitivo. Se ha reconfigurado, por tanto, la imagen social del homosexual. Esta imagen integrada del homosexual es la predominante en el relato analizado. Por ejemplo, el personaje de Lucía (María Adanes), al conocer la orientación sexual de su hermano, exclama: “¡Ay, qué alegría, un hermano gay!”.

A pesar de que, como se ha comentado, los personajes protagonistas lésbicos no lleguen a casarse, la serie genera imágenes que favorecen la naturalización de estas uniones. Por ejemplo, en el capítulo de la boda de Lucía (61), Mauri y Bea se pelean por coger el ramo de la novia y en el capítulo en el que Mauri y Fernando contraen matrimonio (87), se observa cómo detrás de la suya, se celebrará una boda lésbica.



Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 87. Acción diferencial de identificación integradora. Boda lésbica.

También se alude, en las acciones diferenciales de identificación, a referentes reales de la llamada subcultura gay/lésbica como Almodóvar (26), Mónica Naranjo (66) o Chavela Vargas (66). Asimismo, en la serie aparecen locales de ambiente, tanto en las tramas homosexuales masculinas como en las femeninas. Con respecto a las segundas, que son las analizadas aquí, el personaje de Bea acude en dos ocasiones a uno de estos establecimientos, en el capítulo 66 y en el 77. Resalta en esta representación la contradicción del tópico.

CARMEN: Fíjate que yo pensaba que estos bares eran así como de camioneras y qué va, oye. Hay de todo.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 66



Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 66. Acción diferencial de identificación. Bea (Eva Isanta) y Carmen (Llum Barrera), en un local de *ambiente*.

Por otro lado, es significativa la forma en la que se representa al personaje de Inés (Eva Serrano), la exnovia de Bea, a la que se caracteriza como a una feminista radical con actitudes beligerantes.

INÉS Serás gay, pero eres un hombre y todos los hombres sois iguales: una mierda. [...] Así que no me toques más los huevos y quítate del medio o tú y yo vamos a tener problemas.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 26

Esta representación estereotípica se reduce, sin embargo, a un personaje secundario como este y es contradicha por el tipo de caracterización de los personajes lésbicos protagonistas.

Por último, en lo referente a las acciones de identificación, destaca la inclusión de un personaje capitular que supone un giro en la representación de la homosexualidad. En el capítulo 26, Mauri queda con un antiguo ex y descubre que ahora es una mujer. En primer lugar, la sorpresa que se marca en los propios personajes homosexuales refleja cómo la transexualidad es una realidad mucho más oculta y desconocida que la homosexualidad. Además, este personaje transexual resulta ser lesbiana, lo que supone nuevo escenario en la representación de la realidad LGTBI, aunque en este caso con una clara finalidad cómica.

PEDRO/YOLANDA: Creo que soy lesbiana.

MAURI: Pedro, no puedes ser lesbiana porque eres un hombre.

PEDRO/YOLANDA: No, pero si lo piensas bien, todo encaja, yo no era una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre, soy una lesbiana atrapada en el cuerpo de un gay. Por eso, aun siendo gay, soy un hombre al que le atraen las mujeres.

MAURI: O sea, que eres heterosexual.

PEDRO/YOLANDA: No, porque me siento mujer, pero con una mujer no dejo de ser hombre, soy un hombre lesbiana.

MAURI: No, si mientras tú lo tengas claro.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 26

A tenor de lo expuesto, las acciones diferenciales homofóbicas son escasas y se suelen circunscribir a comentarios que evidencian prejuicios sociales. Es significativa en este sentido una de las tramas del capítulo 75 en la que tanto Fernando y Mauri como Ana y Bea quieren alquilar una oficina cuyo dueño es ultraconservador. Ambos fingen ser heterosexuales para conseguirla, finalmente el dueño se entera de que Mauri y Fernando son homosexuales y les echa. No obstante, cuando Mauri vengativamente le dice que Ana y Bea también son homosexuales, el dueño afirma que eso le da igual, que entre chicas es distinto. Se pone de manifiesto con esta trama que, incluso en estos casos, las protagonistas no suelen ser víctimas de la exclusión a causa de su orientación sexual.

En relación con este punto, también destaca la trama del bautizo del hijo de Bea y Mauri. A pesar de la conocida posición de la Iglesia católica con respecto a la

homosexualidad, el cura de su parroquia no tiene problema en bautizar al niño, salvo por la posibilidad de que le abronquen.

CURA: Bien, a ver si lo he entendido. Vosotros dos, gay y lesbiana respectivamente, habéis concebido un hijo por inseminación artificial. No sois matrimonio, no sois pareja y pretendéis que yo le bautice. [...] Comprenderéis que es un proceso escasamente católico. A mi lo que me preocupa es el qué dirán, pero sobre todo el qué me dirán a mí, porque mis superiores se van a cabrear. Está ahora la conferencia episcopal con los gays como para meterme yo en berenjenales.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 44



Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 45. Tradición y modernidad. Bautizo católico de Ezequiel, el hijo de Mauri y Bea. Ambos acuden acompañados de sus respectivas parejas.

Finalmente, Mauri le dice que nadie tiene por qué enterarse y soborna al cura. En esta trama se pone de manifiesto también el carácter integrado de los personajes homosexuales, que suelen aceptar las convenciones sociales.

El personaje que mayores prejuicios homofóbicos presenta es el de Concha (Emma Penella).

CONCHA: Los gays no deberían casarse, es una aberración.

MARISA: Ha hablado Concha, de la plataforma progresista.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 87

No obstante, en muchas ocasiones son los propios personajes homosexuales los que muestran una actitud prejuiciosa. En el capítulo 91, el último de la serie, Ana y Bea están preocupadas porque creen que Ezequiel imita a Mauri y eso puede suponer que sea gay.

BEA: Bueno, que no quiero que mi hijo sea gay, ya está.

MAURI: Pero qué comentario es ese. Eres una lesbiana homófoba.

BEA: No, lo que pasa es que no quiero que sufra.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 91

De esta manera, se evidencia de nuevo cómo la serie se convierte en uno de los paradigmas del modelo de representación integrada hasta el punto paródico de que los personajes lésbicos están tan integrados en la sociedad heteronormativa que no quieren que su hijo sea gay.

4.2.7. EL PASADO ES MAÑANA (Telecinco: 2005)

1. FICHA DE LA SERIE

Título	El pasado es mañana	
Cadena	Telecinco ³³	
Años de emisión	2005	
Frecuencia de emisión	Diaria	
Franja horaria de emisión	Sobremesa	
Productora	Star Line	
Género	Telenovela	
Número de temporadas	1	
Número de capítulos	130	
Directores	<ul style="list-style-type: none"> - Toni Sevilla - Marco Castillo - Julián Pastor - Eva Norverto - Asier Aizpuru 	
Guionistas	<ul style="list-style-type: none"> - Sara Alquézar - Marta Azcona - Ariana Martín - Teresa de Rosendo - Eduardo Zaramella - Ignasi Rubio - Sergio Barrejón - Beatriz G. Cruz - Carmen Posadas (según IMDB)	<ul style="list-style-type: none"> - Ignasi Rubio - Jaime Palacios - Nacho Gabasa - Ariana Martín - Antonio Venegas - Sara González Alquézar - Eduardo Zaramella - Santiago Díaz - Beatriz González - Carlos la Rosa - Stella de la Rosa (según Star Line)
Argumento	Elena (Remedios Cervantes) vuelve a España para vengarse de la familia Arce, dueña de una empresa de moda.	
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2005). Espacial: urbana (Madrid).	

³³ Los flojos resultados de audiencia que obtuvo *El pasado es mañana* provocaron que sólo se mantuviera en Telecinco entre agosto y octubre de 2005. No obstante, la serie se emitió completa en los canales de Televisión Digital Terrestre Factoría de Ficción y Telecinco Estrellas.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

EL PASADO ES MAÑANA					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	-	-	x
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)		Después parejas de hecho (1998)		
	-	-	-	-	x

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

	
Marga Ponce (Elia Galera)	Aurora Arce (Sonia Almarcha)

La serie contó con dos personajes protagonistas lésbicos, cuyo perfil, según la productora, es el siguiente:

MARGA PONCE (Elia Galera): 32 años. Franca, directa, divertida y valiente. No se calla ante las injusticias. Es lesbiana y se enamora de Aurora. Trabaja como diseñadora en la empresa Arce. Independiente, ha luchado para conseguir lo que tiene. Tiene deseos de ser madre.

AURORA ARCE (Sonia Almarcha): 40 años. Hija de Sara. Casada con Tristán. Sin hijos. Mujer conformista y culta, siempre la han tratado como una niña. Se ha sentido cómoda en esta situación, ya que no abrigaba ninguna pretensión en la empresa. Ocupa un cargo medio y lo desempeña con correcta profesionalidad. Cuando su matrimonio entre en crisis tramará una amistad cada vez más estrecha con Marga, diseñadora de Arce, lo que provocará que se plantee su verdadera orientación sexual.

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

EL PASADO ES MAÑANA				
Marga				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

EL PASADO ES MAÑANA				
Aurora				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

El personaje de Marga en *El pasado es mañana* ya es consciente de su orientación homosexual cuando comienza el relato. Al espectador, no obstante, esta característica se le revela en el capítulo tercero, cuando este personaje besa al personaje de Aurora. En el caso de este segundo personaje, la reconfiguración de su propia

identidad sexual se desarrollará durante la serie. Después de este primer beso, Aurora reprime sus sentimientos e incluso afirma que va a volver con su marido (capítulo 9), pero finalmente reconocerá que siente algo por Marga (capítulo 10). No obstante, el proceso de autoaceptación se alargará, ya que, a pesar incluso de haberse ido a vivir al piso de Marga, Aurora no besará a Marga hasta el capítulo 18.

AURORA: He estado demasiados años reprimiéndome por el miedo a defraudar a los demás. Estoy en el lugar adecuado y con la persona adecuada. Tengo que hacer otra cosa que tengo en tareas pendientes.

MARGA: ¿Estás segura?

AURORA la besa.

El pasado es mañana (Telecinco: 2005), Capítulo 18

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

EL PASADO ES MAÑANA			
RELACIÓN HOMOSEXUAL			
PERSONAJES		PERSONAJES	
Marga y Aurora		Marga y Bea	
ACTRICES		ACTRICES	
Elia Galera y Sonia Almarcha		Elia Galera y Lorena Bernal	
Inicio	18 – 23 – 40 -65	Inicio	117 – 125
Fin	21- 33 -60 - 105	Fin	117- 125
Duración	77	Duración	2

A lo largo de la serie, se muestran dos relaciones lésbicas. La principal es la que mantienen Aurora y Marga durante la mayor parte de la serie. La segunda es la que mantienen Marga y su expareja, Bea, en el tramo final de la serie y de forma intermitente.

La relación entre Marga y Aurora está marcada por sus constantes encuentros y desencuentros propios del género de la telenovela y, como se ha comentado en el apartado precedente, comienza en el capítulo 18, una vez Aurora ha completado su proceso de autoaceptación.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

EL PASADO ES MAÑANA						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	-			x		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	Aurora			Marga		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			19, 23 y 25	Aurora (19, 23 y 25)	-
	Forma	No premeditada	Ocultación	19	19	-
			Casualidad	-	-	-
	Premeditada			23 y 25	23 y 25	-
				INICIAL		
	Reacción	Aceptación		x	x	-
		Rechazo		x	x	-
		Indiferente		-	-	-
		No definida		-	-	-
				FINAL		
		Aceptación		x	x	-
		Rechazo		x	x	-
		Indiferente		-	-	-
		No definida		-	-	-

Se da la circunstancia en esta serie de que, al estar ambientada en la empresa de la familia de Aurora, los entornos laboral y familiar coinciden. Además, como las dos protagonistas trabajan en la misma empresa, también coincide el ámbito laboral de ambas. El ámbito personal, por su parte, carece de importancia en la representación de la cuestión lésbica en lo que a comunicación pública de la relación se refiere.

En términos generales, la comunicación pública de la relación entre Marga y Aurora se caracteriza por ser un proceso sumamente traumático para los personajes, especialmente para Aurora. Los Arce son definidos por el relato como una familia conservadora, liderada con mano dura por Sara (Carmen de la Maza), la implacable matriarca de la familia, y en la que las luchas de poder son constantes. La primera en descubrir la relación entre Marga y Aurora es Pilar (Marta Hazas), la sobrina de Aurora, y les chantajea con enseñar el vídeo que lo demuestra si no consigue el puesto de trabajo de Marga. Aurora aún no se siente preparada para decírselo a su madre, lo que causa un distanciamiento con Marga, que asegura: “Estamos en el s. XXI, no hay nada de malo en esto, no nos van a lapidar en la plaza del pueblo” (Capítulo 21)..

En el capítulo 23, Aurora le comunicará a su madre que mantiene una relación sentimental con Marga. A partir de ese momento, ella hará todo lo que está en sus manos para separarlas, incluso le pedirá a Tristán (Iñaki Guevara), el exmarido de Aurora, que impida que esta diga que es lesbiana (capítulo 29), y, en ese mismo

capítulo, él la viola. Además, Sara también intentará culpar a Marga del asesinato de Tristán.

En el capítulo 25, Aurora aparecerá en una fiesta familiar acompañada por Marga, en lo que supone el último paso en la comunicación pública de su relación. Mientras que, como se ha señalado, personajes como el de Sara o Pilar rechazarán frontalmente la relación, otros como el de Alonso (Josep Linuesa) o Marcos (Carlos Gascón), ambos hermanos de Aurora, la apoyarán. Sin embargo, quizá uno de los rasgos más característicos de la actitud de los personajes es que, al contrario de lo que sucede en un gran número de las otras ficciones analizadas, la actitud desfavorable de los personajes no evoluciona.

Se ve, por tanto, cómo, a pesar de que se hace referencia a un contexto social más abierto, en el universo de *El pasado es mañana* y, en general, de la telenovela, el lesbianismo sigue siendo tratado en términos propios de representaciones más antiguas, vinculándolo con el chantaje, el repudio familiar, la violación, etc.; aunque siempre con los personajes lésbicos como víctimas y/o heroínas del relato.

3.2.4. Formalización legal de la relación

EL PASADO ES MAÑANA			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

A pesar de que los personajes de Aurora y Marga se plantean casarse e incluso llegan a estar prometidas, finalmente el enlace no se produce. En el capítulo 99, Marga le pide a matrimonio a Aurora, que acepta. Como ya sucediera en *Hospital Central*, la petición de matrimonio reproduce el patrón tradicional en el que el anillo funciona como símbolo del compromiso. No obstante, Marga descubrirá que Aurora le está siendo infiel con Óscar y terminará con su relación.

Además, la serie contó con referencias explícitas al contexto sociopolítico y, en concreto, a la modificación del código civil que permitió el matrimonio entre personas del mismo sexo.

MARGA: Los tiempos han cambiado. Ahora mismo nos podríamos hasta casar.

El pasado es mañana (Telecinco: 2005), Capítulo 26

El tema se abordó también en el capítulo 69, ya que unas amigas de Marga iban a contraer matrimonio, siendo las primeras del grupo de amigas del personaje que lo hacían de forma legal. Asimismo, después de que Marga le pidiera matrimonio a Aurora, los personajes planteaban cuestiones referidas al tema, entre las que destacaba el cuestionamiento de la plena legalidad de la reforma, así como las consecuencias que la aprobación del matrimonio tiene sobre los hijos e incluso los términos empleados para denominar a los contrayentes.

MARGA: Nos vamos a casar.

ÓSCAR: ¿Casar?

AURORA: Marga, no hace falta que lo vayas pregonando por ahí.

MARGA: Pero si no es un pregón, además Óscar es un amigo, ¿no?

AURORA: Ya bueno pero no hemos decidido nada todavía, ni siquiera te he dicho que sí.

Además, ¿es legal ya del todo?

MARGA: Claro que es legal el todo. Además para nuestro hijo es lo mejor, así tiene todos los derechos del mundo.

AURORA: En todo caso no hay que precipitarse.

MARGA: No, pero vamos a ver, si uno quiere formar una familia, lo mejor es casarse, así nuestro hijo tiene dos madres legales. Bueno, progenitores, que se dice así. Y nosotras somos cónyuges.

ÓSCAR: Lenguaje políticamente correcto.

MARGA: Vamos a ver, ¿qué quieres que diga?, ¿Qué somos marido y mujer?

El pasado es mañana (Telecinco: 2005), Capítulo 100

3.2.5. Descendencia

EL PASADO ES MAÑANA						
DESCENDENCIA						
Descendencia	No	Sí				
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación			
		-	Inseminación		Adopción	Relación sexual
			Banco de semen	Donante conocido		
			-	-		

A pesar de que Marga y Aurora no llegan a tener hijos, la cuestión es planteada de forma profusa por el relato. A partir del capítulo 72, se comienza a sembrar el instinto maternal de Marga. A pesar de que, al principio, Aurora no está segura de querer tener un hijo, al final accede. Pero cuando se va a preparar para la inseminación, descubren que tiene una malformación en el útero y no podrá tener hijos. Entonces se

plantean la adopción, poniendo de nuevo de relieve el contexto sociopolítico coetáneo a la emisión en cuanto a legislación de los derechos de los homosexuales.

AURORA: Podríamos adoptar, es una opción.

MARGA: Difícil, ¿no?

AURORA: Bueno es una opción difícil pero es buena. Hay muchos niños que necesitan familias

MARGA: No, no se lo conceden a una madre soltera se lo van a conceder a dos lesbianas.

AURORA: Bueno, ¿por qué no? Estamos avanzando mucho, mira ya podemos casarnos, ¿por qué no va a avanzar el tema de la adopción?

MARGA: Que no, que además es un proceso muy caro.

AURORA: Por el dinero no te preocupes, Marga.

MARGA: Es muy largo, tardan mucho.

AURORA: Pues no sé qué decirte, tiene que haber otra solución.

El pasado es mañana (Telecinco: 2005), Capítulo 79

Tras descartar esta opción, vuelven a plantearse la inseminación, pero en este caso, por parte de Aurora. De nuevo, vuelven a surgir en sus conversaciones referencias al contexto social y explican el proceso de inseminación artificial.

AURORA: ¿Has leído esto?

MARGA: ¿Qué es el informe de reproducción asistida?

AURORA: Sí

MARGA: Las receptoras del semen en ningún caso pueden elegir un donante determinado. Será el equipo médico el que se encargue de que este se asemeje lo más posible a las características del padre.

AURORA: ¿Quién se supone que es el padre?, ¿tú? Me parece que somos las únicas lesbianas que han acudido a esta clínica.

MARGA: Cómo se nota que eres nueva, no habrán actualizado el dossier con las nuevas formas de familia, eso es todo.

AURORA: Para seleccionar a los donantes se elabora una historia familiar y personal y se realiza una exploración genital, análisis de sangre, seminograma y test de congelación.

MARGA: ¿Y el famoso test de inteligencia?

AURORA: Eso es un mito. Se les hace una entrevista personal. Se supone que la mayoría de donantes son universitarios así que tienen que tener el nivel de inteligencia de la media. No te parece que es un tema muy delicado para presuponer ciertas características de los donantes.

El pasado es mañana (Telecinco: 2005), Capítulo 81

Finalmente Aurora decide que prefiere buscar a un donante conocido que utilizar un banco de semen. En principio ese donante iba a ser Óscar (Alejandro Tous), un

amigo de Marga. Sin embargo, la infidelidad de Aurora con el propio Óscar hará que su relación con Marga termine. A pesar de que al final Aurora se queda embarazada de Óscar, no se decide por ninguno y asegura que lo tendrá sola (127).

Los personajes que se oponen a la relación entre las dos protagonistas muestran también su rechazo a la posibilidad de que tengan un hijo. Así, Sara asegura que nunca aceptará a ese niño (capítulo 82) y Andrés (Juan Gea), el hermano mayor de Aurora, considera poco moral que un niño tenga dos madres. De esta manera, la serie, aun apostando por protagonistas lésbicas, reflejaba también puntos de vista más conservadores, sostenidos, eso sí, por los antagonistas de la serie.

3.2.6. Crisis/ruptura

EL PASADO ES MAÑANA			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	3	1	-

En series anteriores a *El pasado es mañana* como *Hospital Central* o *Aquí no hay quien viva* se había optado por un modelo de representación integrado, en el que la relación de las protagonistas era abordada sin rasgos distintivos por el hecho de tratarse de una relación homosexual, y por tanto, los conflictos de la pareja no se producían por causas diferenciales. Sin embargo, en *El pasado es mañana* se vuelve a un modelo de representación más propio de la modalidad reivindicativa en la que no sólo se tienen que enfrentar a un contexto adverso, sino que además sus conflictos como pareja se producen en gran medida por motivos relacionados con la orientación sexual.

Así, la primera ruptura de la pareja se produce porque Aurora no se atreve a hacer pública su relación con Marga (capítulo 21), la tercera porque Aurora no encaja y no se siente a gusto con el entorno personal homosexual de Marga (capítulo 60) y la cuarta porque Marga cree que Aurora nunca ha tenido clara su orientación sexual (capítulo 105). La preeminencia de los conflictos diferenciales refleja un enfoque de la homosexualidad centrado en la problemática que genera.

3.3. Desenlace del personaje

El final de las protagonistas lésbicas de la serie es un desenlace abierto, ya que Aurora no decide entre Óscar y Marga y, por tanto, el triángulo amoroso planteado en el último tramo de la serie se mantiene.

3.4. Acciones diferenciales

EL PASADO ES MAÑANA				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	X	-	-
Acto sexual	-	-	-	X
Deseo sexual	-	X	X	X
Objeto del deseo heterosexual masculino	X	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		X	-	
Reivindicación		X	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	X	-	
	Asociaciones LGTBI	-	X	
	Locales de ambiente	-	X	
Conflicto interno		X	-	
Transgenerización		-	X	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		X	-	
Exclusión		X	-	
Prejuicios		X	-	

En primer lugar y en cuanto a las acciones diferenciales sexuales mostradas en *El pasado es mañana*, destaca el nivel de explicitud de algunas de ellas para ser una serie diaria emitida en la franja horaria de la sobremesa. En este sentido, la casa donde habitan las protagonistas lésbicas se convierte en uno de los escenarios más frecuentes de sus tramas y, por tanto, la intimidad de la pareja está representada.



En segundo lugar, las acciones diferenciales de identificación más relevantes se producen durante el desarrollo de la trama en la que Aurora conoce a los amigos homosexuales de Marga (capítulos 66-71). Este entorno es retratado de forma tópica

como un ambiente de militancia gay y de laxitud sexual. En él, Aurora siente que no encaja y esa será la causa del conflicto entre las protagonistas. Por un lado, le incomoda la forma de comportarse de las amigas de Marga, que, según explica, parecen “tener siempre esa actitud de estar coqueteando las unas con las otras” (capítulo 70) y, en especial, Berta que, señala, “no hace más que gastarme bromas sexuales” (capítulo 67) y que incluso le dio un beso en los labios cuando se la presentaron.

MARGA: Es su forma de saludarte, de darte la bienvenida.

AURORA: La bienvenida, ¿a dónde?, ¿al mundo del todo vale?

MARGA: Esto es increíble, eres la primera lesbiana homófoba que conozco.

El pasado es mañana, Capítulo 67

Por otro lado, Aurora no se siente identificada con la llamada “comunidad gay”, rechaza el activismo y la militancia en colectivos LGTBI.

AURORA: Lo que tú quieres es que me convierta en una especie de miembro de la comunidad gay o algo así.

MARGA: Pero que estás diciendo, tú formas parte de esa comunidad, eres homosexual, ¿no?

AURORA: Vale, pero yo no pienso ir al Orgullo Gay, por ejemplo.

MARGA: ¿Pero te avergüenzas de ser homosexual?, ¿no estas segura?, ¿qué te pasa?

AURORA: Pues simplemente que no me gusta hacer militancia de nada, ni gay, ni no gay, y por eso no me tenéis que colgar el San Benito. ¿Qué pasa?, ¿te parezco rara?, ¿es eso?

MARGA: Lo siento, perdóname. Que cada uno viva libremente su condición sexual es uno de los derechos que más nos ha costado conseguir, no voy a ser yo quien lo estropeeé.

El pasado es mañana, Capítulo 70

Por último, esta serie muestra algunas de las acciones homófobas más duras de las representadas en las ficciones televisivas españolas con protagonistas lésbicas. Aunque no se plantea como causa-efecto, el relato sí que sugiere una evidente conexión entre la orientación sexual del personaje de Aurora y su violación. Así, en el capítulo 29, la madre de Aurora le pide a Tristán, el marido de Aurora, que impida que esta diga que es lesbiana y le culpa de que no sea “normal”. En ese mismo episodio, Tristán viola por segunda vez (ya lo había hecho en el capítulo 22) a Aurora. Asimismo y a lo largo de la serie, los comentarios homófobos por parte de Sara serán recurrentes e incluso

llegará a orquestar un plan para culpar a Marga del asesinato de Tristán, que ella misma había ordenado, con el fin de evitar la relación lésbica de su hija.

Por tanto, la serie introdujo el lesbianismo como una realidad social de actualidad en aquel momento histórico, pero con un tratamiento narrativo propio de la telenovela, acentuando el dramatismo, el melodrama y con personajes maniqueos. En consecuencia, el resultado final en cuanto a la representación del lesbianismo fue una extraña mezcla de tramas “modernas”, como el matrimonio homosexual o la maternidad dentro de la pareja homosexual, y un enfoque “anticuado” marcado, en ocasiones, por los estereotipos, el rechazo familiar, la culpa y la victimización.

4.2.8. ABUELA DE VERANO (TVE 1: 2005)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Abuela de verano
Cadena	TVE 1
Años de emisión	2005
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Rodar y Rodar
Género	Drama
Número de temporadas	1
Número de capítulos	13
Directores	- Enric Folch - Yolanda García Serrano - Joaquín Oristrell
Guionistas	- Rosa Regàs (libro) - Cristina Caporicci - Maite Carranza - Albert Espinosa - Yolanda García Serrano - Joan Marimón - Joaquín Oristrell - David Planell
Argumento	Serie basada en el libro de Rosa Regàs “Diario de una abuela de verano” sobre una escritora, Eva Sagués, que cada verano se traslada a su masía gerundense con sus doce nietos.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2005). Espacial: rural (Empordà, Cataluña).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

ABUELA DE VERANO					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	-	-	x
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)		Después parejas de hecho (1998)		
	-	-	-	-	x

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Dora (Mercè Pons): es la vecina de la protagonista. Es descrita como algo malhumorada, ya que se queja de los ruidos de los perros y los niños. Vive con María Antonia, con quien mantiene una relación sentimental. No trabaja porque le tocó la lotería, pero dirige el coro del pueblo. Es religiosa, afirma que escucha a Chavela Vargas y hace *tai chi*. Estuvo casada con un hombre diez años.

María Antonia (Cora Tiedra): es la veterinaria del pueblo. A pesar de vivir con Dora, empezará a salir con Helio Utrera (Albert Espinosa), el médico del municipio.



Dora (Mercè Pons)



María Antonia (Cora Tiedra)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

ABUELA DE VERANO				
María Antonia				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

ABUELA DE VERANO				
Dora				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

La serie no explora la asunción de la orientación homosexual de ninguna de las dos coprotagonistas, ya que ambas han integrado el rasgo antes del inicio del relato. En este punto, es curioso observar cómo el relato aborda el enamoramiento heterosexual de una de ellas. Mientras que generalmente los personajes lésbicos protagonistas de las series de televisión españolas mantienen relaciones homosexuales porque su gran rasgo definitorio es precisamente su orientación sexual, este relato presenta un punto de vista más laxo en este aspecto. En los primeros personajes lésbicos de la ficción española, la novedad del rasgo hacía que se incidiera en él y, en es lógica, caracterizar a un personaje como homosexual si iba a mantener relaciones heterosexuales durante la serie parecía carente de sentido. Sin embargo, la evolución de la representación del lesbianismo en la ficción televisiva hace que, por un lado, ya no sea tan relevante explorar el proceso de asunción de una determinada orientación sexual porque otros

relatos lo han mostrado ya, y, por otro, que los personajes lésbicos no estén supeditados a esta característica.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

ABUELA DE VERANO	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
María Antonia y Dora	
ACTRICES	
Cora Tiedra y Mercè Pons	
Inicio	Antes 1
Fin	11
Duración	12

La relación sentimental entre Dora y María Antonia empieza cronológicamente antes que el punto en el que comienza la serie y termina en el capítulo 11, cuando Dora se marcha a vivir a la India después de que María Antonia le hubiera sido infiel.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

ABUELA DE VERANO						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	x			-		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	-			María Antonia y Dora		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	-	-
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-
			Casualidad	-	-	-
	Premeditada			-	-	-
	Reacción	INICIAL				
		Aceptación			-	-
		Rechazo			-	-
		Indiferente			-	-
		No definida			-	-
		FINAL				
		Aceptación			-	-
		Rechazo			-	-
		Indiferente			-	-
		No definida			-	-

La serie no profundiza en la comunicación pública de la relación entre María Antonia y Dora, simplemente se da por supuesta. Se produce de esta manera una naturalización de la circunstancia.

3.2.4. Formalización legal de la relación

ABUELA DE VERANO			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

La pareja lésbica protagonista no se planea casarse durante el desarrollo de la serie y el contexto sociopolítico de aprobación de las modificaciones en el código civil que permitió el matrimonio entre personas del mismo sexo sólo se vislumbra vagamente en diálogos como el siguiente.

FELI [refiriéndose a María Antonia y Dora]: ¿Tú crees que llegarán a casarse?

EVA: Sí, si quieren.

Abuela de verano (TVE 1: 2005), Capítulo 10

3.2.5. Descendencia

ABUELA DE VERANO					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	

No se muestra que la pareja formada por Dora y María Antonia se planteen la maternidad durante el desarrollo de la serie.

3.2.6. Crisis/ruptura

ABUELA DE VERANO			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

La causa de la ruptura entre Dora y María Antonia no es diferencial, se produce porque María Antonia empieza a salir con otra persona, en este caso un hombre.

3.3. Desenlace del personaje

María Antonia acaba casándose con Helio Utrera en el último capítulo y Dora, que para entonces mantiene una relación con otra mujer, es su madrina.

3.4. Acciones diferenciales

ABUELA DE VERANO				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	x	-	-	-
Deseo sexual	x	-	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	x	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		-	x	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	x	-	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		-	x	

Dado el desarrollo de la trama sentimental de los personajes protagonistas lésbicos, que ya ha sido comentado, las acciones diferenciales en *Abuela de verano* son escasas. Las acciones sexuales se circunscriben a algunos besos y caricias. En general, el tono familiar de la serie determina un grado bajo de explicitud en este tipo de escenas.



Una de las pocas acciones diferenciales en *Abuela de verano* (TVE 1: 2005). Capítulo 11.

Igualmente las acciones diferenciales de identificación son poco frecuentes. La autodesignación suele presentarse de forma concreta, cuando una de las protagonistas habla de la otra como su novia o pareja, pero casi nunca lo hace de forma absoluta, refiriéndose a si misma como “lesbiana” o “bisexual”. Destaca en este apartado de autodesignación, una escena en la que Feli (Gemma Lozano), una de las nietas de Eva, asegura que de mayor quiere ser como María Antonia, sugiriendo una posible e incipiente homosexualidad.

FELI: ¿Tú crees que llegarán a casarse?

EVA: Sí, si quieren. ¿A qué viene tanto interés?

FELI: Cuando sea mayor quiero ser como María Antonia.

EVA: Claro, veterinaria.

FELI: Quiero decir que quiero ser como María Antonia.

Abuela de verano (TVE 1: 2005), Capítulo 10

Por otro lado, Dora menciona en el capítulo 2 que escucha a Chavela Vargas, un referente cultural del lesbianismo. No obstante, no se alude a esta consideración sociocultural de la cantante. Además, a pesar de que el relato no aborda el conflicto interno de los personajes por la asunción de su homosexualidad, sí que se plantea de manera novedosa el proceso contrario, el de asimilación de su heterosexualidad o bisexualidad. Es el caso de María Antonia, que acabará manteniendo una relación sentimental con un hombre.

MARÍA ANTONIA: Estoy teniendo una historia muy complicada. Hay un hombre, hay una mujer, yo estoy en medio. Pero vamos la mujer no es la pareja del hombre sino que es la mía. ¿Por qué te estoy contando todo esto?

JOEL: No sé, a los guionistas nos pasa.

MARÍA ANTONIA: Y si escribieras un personaje como el mío, ¿con quién se iría al final de la película?

JOEL: Pues con el guionista.

MARÍA ANTONIA: Pero el guionista, ¿es mujer o es hombre?

Abuela de verano (TVE 1: 2005), Capítulo 11

Destaca del anterior dialogo el hecho de que el personaje de María Antonia convierta su situación en una cuestión de homosexualidad o heterosexualidad, más que en un asunto concreto entre dos personas. En este punto, conecta con la percepción

contemporánea de la sexualidad como rasgo identitario y, por tanto, definido y esencial a la que nos hemos referido en anteriores ocasiones.

Por último, no se muestran acciones diferenciales homofóbicas ni en su forma más extrema, la agresión, ni por la exclusión de los personajes. Tampoco se muestran prejuicios hacia la orientación sexual de las protagonistas.

4.2.9. AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS (TVE 1: 2005-)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Amar en tiempos revueltos
Cadena	TVE 1
Años de emisión	2005-
Frecuencia de emisión	Diaria
Franja horaria de emisión	Sobremesa
Productora	Diagonal TV
Género	Telenovela
Número de temporadas	7 (No finalizada)
Número de capítulos	1657 (No finalizada)
Directores	<ul style="list-style-type: none"> - Asier Aizpuru - Diego Lesmes - Carlos Pérez - Eduardo Casanova - Eva Norverto - Juan Gil - Joan Noguera - Juan Navarrete Parrondo - Santiago Pumarola - Carmen Pérez - Eduardo Milewicz - Orestes Lara - Gonzalo Baz - Lluís Maria Güell
Guionistas	<ul style="list-style-type: none"> - Josep Maria Benet i Jornet - Antonio Onetti - Rodolf Sirera - Macu Tejera - Marta Molins - Manel Cubedo - Tirso Calero - Antonio Prieto - Julia Altares - Adolfo Puerta - Mercedes Cruz - Sergio Barrejón - Miriam García Montero - Pablo Tobías - Virginia Yagüe - Nacho Faerna - Macu Tejera Osuna - Daniel Martín - Adolfo Suárez
Argumento	Serie diaria sobre las vicisitudes de un amplio elenco de personajes durante la Guerra Civil española y el Franquismo.
Ambientación	Temporal: 1936-1957 (Hasta la fecha). Espacial: urbana (Madrid).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	-	-	x
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)		Después parejas de hecho (1998)		
	-	-	-	-	x


3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Hasta el momento, cuatro de los personajes protagonistas o co-protagonistas femeninos de *Amar en tiempos revueltos* han sido caracterizados con una orientación homosexual.

Beatriz de la Palma (Sandra Collantes): es una aristócrata educada en París, sus padres le internaron en los mejores colegios de Europa. Regresa a España cuando se muere su madre. Se considera una mujer libre e impulsiva, le gusta salir, trasnochar, le divierte robar en las tiendas. Trabaja para los servicios secretos ingleses. Le encanta cazar y el cine, en especial Greta Garbo.

Matilde (Bárbara de Lema): está casada con Jacobo y proviene de una familia adinerada.

	
Beatriz de la Palma (Sandra Collantes)	Matilde (Bárbara de Lema)

Ana Rivas (Marina San José): una de las protagonistas de la cuarta y la quinta temporada de *Amar en tiempos revueltos*, es una joven adinerada que mantendrá una intensa relación con Teresa, con cuyo hermano se casará. Según la página web de Radio Televisión Española, el personaje es descrito de la siguiente manera:

rtve.es

19.08.2008

Ana ha vivido uno de los años más duros de su vida. En los últimos meses, la vida en la **casa de los Rivas** ha sido un infierno, no sólo por los intentos de **Encarna** para acabar con **Marta** y por la muerte de la propia Encarna, si no también por Ana descubrió que su abuela era, en realidad su **madre biológica**.

Ahora al frente, como única propietaria, de los **Grandes Almacenes** donde **Teresa es la encargada**. Ana está volcada de lleno en la gestión de los Almacenes. Aunque apoya incondicionalmente a su marido en su **carrera pugilística**, incluso anteponiéndola, en ocasiones, a sus propios intereses profesionales y personales.

Teresa García Guerrero (Carlota Olcina): también protagonista de la cuarta y la quinta temporada de la serie, Teresa es una mujer que proviene de una familia modesta y tradicional que empezará trabajando como dependienta en los almacenes propiedad de la familia Rivas.

RTVE.es

20.08.2009

Hija de **Pascual** y **Carmen**, y hermana de **Alfonso**, Teresa es una joven **optimista y vital** que nunca ha dudado en defender las ideas que considera justas, aunque esto le cueste algún que otro disgusto. Llegó a la Plaza de los Frutos hace un año y en estos meses se ha convertido en una **mujer mucho más segura** de sí misma. Actualmente, Teresa vive una **época dorada**. Feliz al lado de su marido, **Héctor**, desempeña con soltura su trabajo en los grandes Almacenes como **encargada**. Solo las **desavenencias** entre su hermano y **Ana** desequilibrarán su felicidad



Ana Rivas (Marina San José)



Teresa García (Carlota Olcina)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS				
Beatriz de la Palma				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	x	-	

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS				
Matilde				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	x	-	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	

En el caso de Beatriz de la Palma, el relato sugiere, desde sus primeras intervenciones, el lesbianismo del personaje. En el capítulo 21, asegura que no cree en el amor entre un hombre y una mujer, que se considera una mujer libre y que no quiere casarse, dando a entender su orientación homosexual, que más tarde se confirmará. En el capítulo 34, aparece en un bar acompañada por una mujer vestida de hombre. No existe en este personaje sentimiento de culpa y, por ende, la revelación de su orientación sexual no se produce en forma de confesión, sino de hechos consumados. Es consciente del contexto social y político en el que se desenvuelve, por lo que no hace público su lesbianismo; sin embargo, en círculos de confianza, como el que establece con Mario (Cristóbal Suárez), no tiene problemas en comunicarlo.

Por su parte, la revelación de la orientación sexual del personaje de Matilde también se representa como un hecho consumado. En el capítulo 122, Beatriz coquetea

con Matilde y en el 124 ya mantienen una relación sentimental. Tampoco en este caso se observa un sentimiento de culpa en el personaje de Matilde ni se incluye en la representación una escena de confesión. Esta forma de abordar el lesbianismo está más próxima a la época histórica de creación del relato que a la de su ambientación.

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS				
Ana Rivas				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS				
Teresa				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

La asunción de la orientación sexual en los personajes de Ana y, sobre todo, de Teresa se presenta como más conflictiva que la propuesta en el caso de Matilde y Beatriz. En el capítulo 223 de la cuarta temporada, se besan por primera vez y, a partir de ese momento, comenzará un proceso de represión y negación de los propios sentimientos que, a pesar de fugaces momentos de liberación, no se resolverá hasta el tramo final de la siguiente temporada.

TERESA: Lo siento, lo siento, lo siento. No sé por qué lo he hecho. Lo siento.

ANA: Me ha gustado. [*La vuelve a besar*]

Amar en tiempos revueltos (TVE 1: 2005-), Capítulo 223 T4

Mientras que Ana se mostrará a lo largo de toda la serie mucho menos reticente a aceptar sus sentimientos por Teresa, esta última sentirá un profundo rechazo hacia su posible homosexualidad que durará más de 250 capítulos. No obstante, y de forma aparentemente inconsciente, la decisión de Ana de contraer matrimonio con el hermano de Teresa posibilitará el que estén cerca. En la quinta temporada, se produce la aceptación de los sentimientos y, en consecuencia, de la propia orientación sexual.

Se observan, por tanto, diferencias significativas entre la forma de abordar dramáticamente las relaciones lésbicas en *Amar en tiempos revueltos*. Mientras que en el caso de Matilde y Beatriz la revelación de la orientación sexual no tuvo apenas importancia dramática y, de hecho, se produce en *off*, en el caso de Ana y Teresa este conflicto ocupa gran parte del desarrollo dramático de los personajes en la serie. El conflicto externo, la posibilidad de mantener una relación lésbica en un contexto adverso, fue el principal en la relación entre Beatriz y Matilde; mientras que el conflicto interno, aceptar los propios sentimientos, lo fue en la de Ana y Teresa.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS			
RELACIÓN HOMOSEXUAL			
PERSONAJES		PERSONAJES	
Beatriz de la Palma y Matilde		Ana Rivas y Teresa	
ACTRICES		ACTRICES	
Sandra Collantes y Bárbara de Lema		Marina San José y Carlota Olcina	
Inicio	124 T1	Inicio	220 T5
Fin	127 T1	Fin	256 T5
Duración	4	Duración	37

Como se ha señalado en el apartado precedente, la relación entre Beatriz y Matilde comienza en *off*. En el capítulo 124 Beatriz le pide a Mario que las deje solas en su casa un par de horas, en ese momento el espectador descubre que estos dos personajes mantienen una relación sentimental. No obstante, la confirmación no se produce de una manera explícita, sino que el relato lo sugiere a través, por ejemplo, de afirmaciones como la del personaje de Beatriz, que asegura: “Las personas que somos diferentes tenemos que pensar más en cuestiones de amor” (Capítulo 124 T1).

Por su parte, la relación amorosa entre los personajes de Ana y Teresa no se expone como tal hasta el capítulo 220 de la quinta temporada, en el que, por fin, los personajes expresan inequívocamente sus sentimientos y mantienen relaciones sexuales. A pesar de que la relación se fue sembrando a lo largo de la cuarta y la quinta temporada, no es hasta ese momento que deja de ser platónica. Esta se plantea además

como el “amor verdadero” de Ana, que confiesa haberse casado con el hermano de Teresa para estar más cerca de ella.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	-			x		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	Matilde			Beatriz, Ana y Teresa		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	Matilde (125 T1) Teresa (233 T5)	Beatriz (21 T1)
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	Matilde (125 T1) Teresa (233 T5)	-
			Casualidad	-	-	-
		Premeditada		-	-	Beatriz (21 T1)
	Reacción	INICIAL				
		Aceptación			-	Beatriz (21 T1)
		Rechazo			-	Matilde (125 T1) Teresa (233 T5)
		Indiferente			-	-
		No definida			-	-
		FINAL				
		Aceptación			-	Teresa (233 T5) Beatriz (21 T1)
		Rechazo			-	Matilde (125 T1)
		Indiferente			-	-
		No definida			-	-

Dado el contexto hostil al que se enfrentan los personajes de *Amar en tiempos revueltos*, la comunicación pública de las relaciones lésbicas del relato difiere en gran medida de las vistas en otras ficciones. En este sentido, no hay una comunicación pública en sí, sino que determinados ámbitos sociales de los personajes van conociendo la circunstancia.

Como se ha comentado, el personaje de Beatriz de la Palma sugiere desde sus primeras intervenciones su orientación homosexual al personaje de Mario de forma ambigua. La reacción de este será positiva, ya que se observa cómo ayuda a su amiga. Por su parte, la orientación sexual de Matilde es conocida por Mario en el capítulo 124, cuando les presta su casa para que puedan estar a solas. Fuera del ámbito personal, en el familiar, ambos personajes mantienen en secreto tanto su orientación como su relación.

Sin embargo, el marido de Matilde descubre dicha relación en el capítulo 125. A pesar de que en ese instante Jacobo no reacciona, posteriormente delatará a Beatriz como espía. Los alemanes torturarán a Beatriz y, aunque Jacobo se espanta al ver las consecuencias de sus actos, finalmente Beatriz se suicidará (capítulo 127).

Por su parte, los personajes de Ana y Teresa también mantienen en secreto su orientación sexual. No obstante, el marido de Teresa, Héctor, acabará descubriendo su relación en el capítulo 233 de la quinta temporada. La reacción inicial es muy negativa, “era asqueroso, era repugnante, me das asco”, “qué hijas de puta, todo ha sido una mentira, hemos sido vuestras marionetas” le dice con una actitud violenta en el capítulo 235 (Temporada 5). De hecho, una de las amenazas de Héctor a Teresa es la de hacer pública su orientación. Es decir, en el contexto de represión y prohibición de la homosexualidad, la posibilidad de comunicar públicamente la orientación homosexual se convierte en objeto común para el chantaje. Sin embargo, el capítulo final de la temporada mostrará una evidente evolución del personaje en este sentido, que acaba asegurando: “yo no sé lo que es normal ni qué no lo es”. Además, le pide a Teresa que se marche con Ana porque prefiere que esté con ella y le eche de menos a él que lo contrario. Este cambio de actitud en el personaje evidencia de nuevo cómo la serie aborda tramas ambientadas en un contexto histórico anterior, pero con una sensibilidad actual.

3.2.4. Formalización legal de la relación

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

El contexto histórico en el que se ambienta la serie marca de nuevo de forma contundente este aspecto de la trama. La imposibilidad no sólo de formalizar legalmente una relación homosexual, sino simplemente de mantenerla, hace que la formalización legal de la relación no sea abordada como trama. No obstante, cuando Beatriz y Matilde planean fugarse juntas del país, la primera asegura tener unas amigas en Boston y que ese seguramente será el lugar al que vayan. Este comentario puede ser un guiño a los llamados “matrimonios bostonianos”, la expresión utilizada “para describir una relación monógama y de larga duración entre dos mujeres solteras del siglo XIX que viven juntas y comparten todo como si se tratase de un matrimonio.” (Gimeno, 2005: 120).

Este tipo de uniones, que estaban aceptadas socialmente, se producían además entre mujeres “independientes económicamente” y usualmente “feministas” (Gimeno, 2005: 120), características que podían ser aplicadas también, sobre todo, al personaje de Beatriz de la Palma.

3.2.5. Descendencia

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	-
			-	-	
					Relación sexual
					-

Por las circunstancias históricas, las protagonistas lésbicas no se plantean tener hijos dentro de la pareja, sin embargo, el desarrollo de la serie hace que al final Teresa y Ana tengan una situación muy parecida a la maternidad como pareja. En el último capítulo de la quinta temporada, Teresa se va con Ana a vivir a Santander. Ana está embarazada, por lo que ambas previsiblemente cuidarán del niño, que es además sobrino de Teresa. De hecho, en un capítulo especial de la serie posterior titulado “La muerte a escena”, la pareja reaparecía y se confirmaba que seguían juntas y cuidando del niño. Además, volvían a Madrid para pedir a Héctor la “separación definitiva” de Teresa (a pesar de que el divorcio era ilegal durante el Franquismo) y poder figurar como heredera de Ana y tutora del niño en caso de que algo le ocurriera. Por su parte, Teresa había estado embarazada antes en su matrimonio, pero había perdido al niño en el capítulo 185 (T5).

3.2.6. Crisis/ruptura

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	X	X	-

Mientras que la relación entre Beatriz de la Palma y Matilde no sufre crisis ni rupturas, tan sólo dura cuatro capítulos porque se ve truncada por la muerte de la primera, la de Ana y Teresa, sin embargo, atraviesa por diferentes etapas. Muchos de

los conflictos se producen por causas diferenciales, ya que, consciente o inconscientemente, el rechazo a la homosexualidad, social y personal, es lo que les impide mantener una relación durante gran parte del relato.

3.3. Desenlace del personaje

Los desenlaces de las parejas lésbicas protagonistas de *Amar en tiempos revueltos* son muy distintos, casi contrapuestos. Mientras que la historia de Matilde y Beatriz termina trágicamente con la muerte de la segunda, la de Ana y Teresa acaba idílicamente: se van a vivir a Santander juntas donde cuidarán del bebé que espera Ana. Resulta significativo tener en cuenta que, en una encuesta realizada en la página web de RTVE, el 58% de los votos creía que Teresa elegiría quedarse con Ana. A pesar de los condicionantes históricos que marcaban la trama, el equipo creativo de la serie decidió mostrar un final en el que el amor lésbico era posible, en contraposición con las primeras representaciones de personajes homosexuales que solían acabar frustrados y sin posibilidad de sentirse realizados en el plano sentimental. Por tanto, de nuevo, esta ficción apuesta por una decisión argumental más acorde con la sensibilidad contextual del momento de creación que con la del de ambientación.

Encuestas en RTVE

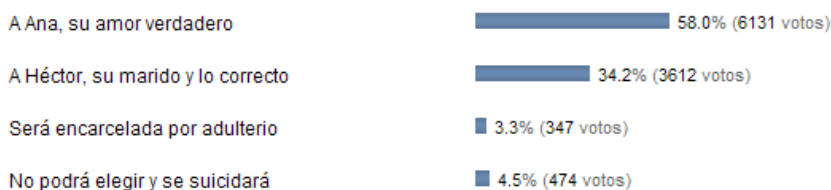
Amar - La decisión de Teresa

¿A quién elegirá Teresa?

25-08-2010

Os preguntamos por el destino que tomará la pequeña de los García

10564 votos



Página web de RTVE

3.4. Acciones diferenciales

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	X	-	-
Acto sexual	-	-	-	X
Deseo sexual	-	X	-	X
Objeto del deseo heterosexual masculino	X	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		X	-	
Reivindicación		X	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	X	-	
	Asociaciones LGTBI	-	X	
	Locales de ambiente	X	-	
Conflicto interno		X	-	
Transgenerización		X	-	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	X	
Exclusión		X	-	
Prejuicios		X	-	

El nivel de lo explicitable en las acciones diferenciales sexuales en *Amar en tiempos revueltos* es bajo; se representan sobre todo besos, caricias y, en ocasiones, se sugieren las relaciones sexuales.



Acciones diferenciales sexuales en *Amar en tiempos revueltos*. Capítulos 220 T5 (izq.) y 125 T1 (drcha.).



Acciones diferenciales sexuales en *Amar en tiempos revueltos*. Capítulos 220 T5 (izq.) y 233 T5 (drcha.).

El deseo sexual entre los personajes de Ana y Teresa se representa también de forma sugerida. Por ejemplo, en el capítulo 166 de la quinta temporada, Ana se come una rosquilla de la mano de Teresa de forma sugerente, simbolizando el deseo que siente por ella. Posteriormente Teresa mantendrá relaciones sexuales con su marido pensando en este momento, el espectador sabe que está rememorando el momento por los *flash-backs* de Teresa en dicha secuencia.



Acción diferencial sexual en *Amar en tiempos revueltos*. Capítulo 166 T5.

En lo referente a las acciones de identificación, resulta especialmente relevante la ausencia de términos explícitos y concretos para referirse a las personas con

sexualidades no heteronormativas, como “lesbiana”, en consonancia con un contexto histórico de anomia para homosexualidad femenina. Así, los personajes no suelen hablar de su identidad sexual y, cuando lo hacen, utilizan expresiones eufemísticas como “las que son como yo” (125 T1) o “las personas que somos diferentes” (124 T1).

Por otro lado, el personaje más reivindicativo en lo referente a la homosexualidad es el de Beatriz de la Palma, que se muestra combativa no sólo con la sociedad, sino con el propio régimen franquista.

BEATRIZ: ¿Acaso no puedo yo amar porque a cuatro meapilas del régimen no toleran a las que son como yo? Mario, lo único que nos queda en este país cuajado de mentiras es el amor. ¿Es delito amar a mi manera?

MARIO: Pues sí. Aquí y ahora, lo siento, pero sí, es un delito.

Amar en tiempos revueltos (TVE 1: 2005-), Capítulo 125 T1

No obstante, la reivindicación en los personajes de Ana y Teresa se dirige más al plano sentimental que al social o político. Es decir, ellas luchan por poder expresarse su amor, aunque no discuten la consideración social del lesbianismo en su época.

A pesar del contexto represivo, la serie muestra, en algunos capítulos concretos, situaciones y referentes propios de la “subcultura gay”. En el capítulo 93 de la primera temporada, Beatriz aconseja a Antonio (Rodolfo Sancho) introducirse en el “ambiente” para localizar a un preso político fugado. En el 34 (T1) Beatriz se presenta en un bar acompañada por una mujer vestida de hombre y en el 117 (T5) Teresa y su profesora, Doña Adela (Petra Martínez), hablan sobre Safo de Lesbos.

A pesar de que la trama del mencionado capítulo 93 no concierne a la representación del lesbianismo más allá de que es Beatriz la que presenta a Antonio a un homosexual que podrá ayudarle a encontrar a Bernabé, un preso homosexual huido, resulta significativo cómo se retrata el ambiente homosexual de la época. Por un lado, se muestra el travestismo asociado al mundo del espectáculo y la canción y, por otro, se alude a lugares de encuentros homosexuales, como en este caso, los urinarios de la Castellana. Resulta igualmente significativo que, a pesar de los condicionantes históricos, el protagonista, Antonio, afirme que si le confundieran con Bernabé (el preso homosexual), se sentiría orgulloso (capítulo 93 T1). De esta manera, se marca el enfoque integrador de la serie.



Por otro lado, en el capítulo 34 de la primera temporada, el personaje de Beatriz de la Palma había aparecido en un bar acompañada de una mujer vestida de hombre. Aunque se trata de una secuencia breve, supone un guiño a las parejas *butch-femme* y, por ende, a la subcultura específicamente lésbica. Además, es un ejemplo de transgenerización.



Acción diferencial de identificación. Representación del tipo de pareja *butch-femme*. *Amar en tiempos revueltos* (TVE 1: 2005-), Capítulo 34 T1.

Asimismo, en el capítulo 117 de la quinta temporada, Teresa y su profesora, Doña Adela, hablan sobre Safo de Lesbos. Además de la inclusión de un canónico referente la “cultura lésbica”, destaca la forma en la que se aborda el tema, dando importancia a la universalidad del sentimiento amoroso en la obra de la poetisa por encima de cualquier consideración política, metonimia de cómo se aborda el romance entre los personajes de Ana y Teresa y de forma contraria a lo que se hizo con la historia de Beatriz y Matilde, mucho más imbricada en la lucha política.

TERESA: Es un poema precioso y lo de menos es que sea entre mujeres.

DOÑA ADELA: El amor es un sentimiento universal. [...] Fue muy apreciada en Roma y en Grecia por la delicadeza y la pureza de sus versos, desde luego en ellos no cabía ni la política ni los problemas sociales, no, ella solamente escribía de sus sentimientos más íntimos.

Amar en tiempos revueltos (TVE 1: 2005-), Capítulo 117 T5

Por tanto, Beatriz es descrita como una lesbiana que frecuenta el “ambiente” y, se ve, en ese sentido, un esfuerzo por retratar ese espacio en la época. Sin embargo, en las tramas que conciernen a Ana y Teresa, el interés se desplaza, centrándose más en el plano sentimental de la relación y situando a los personajes fuera de esa “subcultura homosexual”.

Por último, destaca la existencia de acciones más propias de modelos de representación de la homosexualidad no integrados como las que muestran el conflicto interno del personaje (que, sin embargo, sólo aparecen en una de las cuatro protagonistas lésbicas: Teresa), los prejuicios y la exclusión. No obstante, estas acciones

diferenciales, justificadas por la época histórica de ambientación, están sumamente mitigadas y siempre se enfocan desde el punto de vista de la represión que sufrían los homosexuales, es decir, desde un punto de vista actual y proclive a la aceptación de la homosexualidad.

Como se ha visto en este análisis de la serie, *Amar en tiempos revueltos* ha apostado por la recurrente inclusión integradora de personajes homosexuales y por un enfoque histórico revisionista.

4.2.10. LOS HOMBRES DE PACO (Antena 3: 2005-10)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Los hombres de Paco
Cadena	Antena 3
Años de emisión	2005- 2010
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Globomedia
Género	Mixto
Número de temporadas	9
Número de capítulos	117
Directores	<ul style="list-style-type: none">- David Molina Encinas- Fernando González Molina- Jesús Colmenar- Sandra Gallego- José Ramón Ayerra- Carlos Therón
Guionistas	<ul style="list-style-type: none">- Álex Pina- Daniel Écija- Marc Cistaré- Esther Martínez Lobato- Javier Reguilón- Iván Escobar- Alberto Ucar- David Barrocal- David Oliva- Patricia Trueba- Tomás J. Salmerón- Sonia Martí- Pablo Aramendi- Luis Moya- Sara Antuña- Gorka Magallón- José Rueda- Matias Basso- Jorge Lara- María López Castaño- Noelia Pedraza- Laura Belloso- Curro Velázquez- Curro Serrano- Pablo Alén- Ruth García- Mauricio Romero- Francisco Roncal- Pablo Fajardo- David Bermejo- Pedro J. Marín- Mariano Baselga- Javier Olivares

	- María Asensio - Alba Araujo - María López
Argumento	Serie ambientada en una comisaría de policía madrileña que narra las vivencias personales y profesionales de quienes trabajan allí.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2005-10). Espacial: urbano (Madrid).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

LOS HOMBRES DE PACO					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	X
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90	Años 2000		
	-	-	X		
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	-	X		

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Pepa Miranda (Laura Sánchez): Según la página web de la cadena que emitía la serie, Antena 3, el personaje de Pepa Miranda se caracteriza por lo siguiente:



Los Hombres de Paco | Foto: antena3.com

antena3.com | Madrid | Actualizado el 11/05/2010 a las 03:37 horas

Hermana de **Paco (Paco Tous)**, es lesbiana y mantiene una relación intermitente con **Silvia (Marian Aguilera)**. Su aparición en San Antonio **causó un pequeño terremoto** en el seno de los Miranda. Ambos hermanos se habían distanciado por antiguos problemas profesionales.

Montoya y Curtis se sienten atraídos por ella, pero no les hace caso, aunque a veces puede dejarse querer si le viene bien para dar celos a su chica. **Fue agente de policía en Sevilla**, pero tras coincidir con su hermano en las investigaciones a Julio Olmedo, propuso su traslado a San Antonio.

Silvia Castro (Marián Aguilera): hija del comisario Don Lorenzo (Juan Diego) y conculada de la que será su pareja, Pepa. Silvia es la forense de la comisaría en la que se desarrolla la serie. Estuvo casada con Lucas (Hugo Silva) y mantuvo una relación con Montoya (Aitor Luna), de quien se quedó embarazada, pero finalmente perdió al bebé. Antes de su relación con Pepa, nunca ha estado con una mujer. Es introvertida, perfeccionista, prudente e independiente.



Silvia Castro (Marián Aguilera)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

LOS HOMBRES DE PACO				
Pepa				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

LOS HOMBRES DE PACO				
Silvia				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

El personaje de Pepa, que será el detonante de la trama lésbica, se incorpora a la serie en el episodio 58, emitido en febrero de 2008. Su orientación homosexual está definida desde el primer momento, mientras que la de Silvia, al contrario, se va reconfigurando a partir de la introducción del personaje de Pepa. Al principio, simplemente pasa por una fase de negación.

LOLA: No estarás coqueteando con Pepa, ¿no?

SILVIA: Lola, por favor, no seas absurda.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 65

Pero, con el paso de los capítulos, la seguridad de Silvia respecto a su orientación sexual se va resquebrajando.

SILVIA: Creo que estoy ligando con Pepa. [...]

LOLA: A lo mejor me estás intentando decir que te gusta Pepa.

SILVIA: Lola, ¿me estás diciendo que soy lesbiana? Porque te equivocas, Lola. Te recuerdo que he estado con miles de chicos. [...]

LOLA: No elegimos de quién nos enamoramos y, si lo dejamos pasar, pues igual nos arrepentimos toda la vida.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 68

A pesar de que en el capítulo 69, el miedo de Silvia a asumir que puede sentir algo por una mujer le hace no acudir a una cita con Pepa, finalmente acabarán reconociendo sus sentimientos en ese mismo capítulo. La reacción inicial de la forense es esconder su relación con Pepa, entre otras causas porque su padre no simpatiza con

ella. No obstante, este lo descubre en el mismo momento en el que la relación empieza, aunque no lo hablará abiertamente con ella hasta el capítulo 76.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

LOS HOMBRES DE PACO	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Pepa y Silvia	
ACTRICES	
Laura Sánchez y Marián Aguilera	
Inicio	69 – 84 - 93
Fin	83 – 84 - 104
Duración	27

La relación sentimental de los personajes de Silvia y Pepa se prolonga durante unos 27 capítulos. En el capítulo 69, comienza la relación y, a pesar de las reticencias de Silvia a formar pareja con una mujer, esta se mantendrá hasta el 83, en el que definitivamente se separan por las diferencias que han tenido con respecto a la maternidad. Volverán a estar juntas en el 93 hasta la muerte de Silvia en el 104.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

LOS HOMBRES DE PACO						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	-			x		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	Silvia			Pepa		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	-	-
	Forma	No premeditada	Ocultación	69, 70	69, 76	70
			Casualidad	-	-	-
	Premeditada			-	-	-
	INICIAL					
	Reacción	Aceptación		69, 70	69	70
		Rechazo		69	-	-
		Indiferente		-	-	-
		No definida		-	-	-
		FINAL				
		Aceptación		69, 70	76	70
		Rechazo		-	-	-
		Indiferente		-	-	-
		No definida		-	-	-

En *Los hombres de Paco*, los ámbitos familiar, laboral y personal coinciden en un alto porcentaje. Muchos de los compañeros de las protagonistas en la comisaría son también familia o amigos. Por ejemplo, el padre de Silvia, Don Lorenzo, es también el comisario. Tanto este personaje como el de Paco, el hermano de Pepa, saben de la

relación entre Silvia y Pepa desde el primer momento, ya que les descubren en el capítulo 69, cuando esta comienza. No obstante, no se lo comunican a las protagonistas. En el capítulo siguiente (70), serán de nuevo sorprendidas, en este caso por Povedilla (Carlos Santos Rubio). Mientras que la reacción inicial de Don Lorenzo es claramente negativa, incluso intenta utilizar a Povedilla para separarlas, la de este último es positiva. Por su parte, la reacción de Paco es también positiva, su mayor preocupación es la reacción de Don Lorenzo. En el capítulo 75, Pepa afirma estar harta de que Silvia invente excusas cuando queda con ella, pero la forense le advierte de que ella dirá lo que quiera de su vida privada. Así que Pepa decide hacer lo mismo y lo dice en el bar en el que se encuentra y a su hermano, que ya lo sabía.

A pesar de la oposición inicial del personaje de Don Lorenzo, en el capítulo 76, acaba aceptando la relación. Por tanto, esta trama se convierte en una parábola sobre la aceptación de la diferencia.

DON LORENZO: Sólo sé que voy a cumplir sesenta años, que tengo un carácter de mil pares de cojones y que sigo siendo un hombre de orden. He aprendido una cosa que en este tema del amor, las instrucciones, si es que existen, están escritas en sánscrito porque ni Dios las entiende. Bueno, así que espero que, deseo que os vaya bien.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 76

3.2.4. Formalización legal de la relación

LOS HOMBRES DE PACO			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	-	Pareja de hecho	Matrimonio
	-	-	x

En el capítulo 99, Silvia le pide matrimonio a Pepa. Como comentamos en los casos de *Hospital Central* y *El pasado es mañana*, la escena reproduce el patrón tradicional en el que, por un lado, se mantiene la formalidad del acto, la petición, y, por otro, del anillo, que funciona como símbolo del compromiso.

Finalmente en el capítulo 103, emitido el 8 de julio de 2009, contraerán matrimonio. Cuatro años después de la aprobación en España de la reforma del código civil en materia de matrimonio entre personas del mismo sexo, la serie mostró esta ceremonia civil. La utilización del lenguaje legal confiere al momento una pátina de realismo que conecta directamente con el contexto social y legal de la España del momento.

OFICIANTE: Nos hemos reunido ha aquí para la celebración de un acto jurídico y, por tanto, muy serio, como es el contrato matrimonial de la señora María José Miranda Ramos y Doña Silvia Castro León. Y ahora vamos a pasar al consentimiento mutuo que se darán los contrayentes ante mí y ante los testigos calificados para ello. María José Miranda Ramos, ¿consientes en este acto contraer matrimonio con la señora Silvia Castro León?

PEPA: Sí, consiento.

OFICIANTE: Silvia Castro León, ¿consientes en este acto contraer matrimonio con la señora María José Miranda Ramos?

SILVIA: Sí, consiento.

OFICIANTE: Así pues y visto vuestro consentimiento y en virtud de las facultades que legalmente me han sido otorgadas, os declaro unidas en matrimonio.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 103

Los ritos y costumbres que históricamente se han ido asociando al matrimonio se incorporan al enlace entre las dos protagonistas, de forma que se mantiene todo el imaginario popular de la boda con la variación de que los contrayentes sean personas del mismo sexo. Así, por ejemplo, ambas duermen separadas el día antes, Pepa aprende a bailar un vals, el atuendo de ambas es el icónicamente asociado a las mujeres en esta ceremonia, en la boda se lanza el ramo (aunque en este caso hay dos)...

SILVIA: Hoy no podemos dormir juntas.

PEPA: ¿Por qué?

SILVIA: Ya has oído lo que dicen, que la noche antes no tocarse ni verse ni nada. Yo quiero hacer las cosas bien y que durmamos separadas. Así mañana llegar al altar y verte con mi padre, cogida del brazo y tú ahí preciosa.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 103

Del fragmento arriba reproducido destaca cómo el peso de la tradición provoca que incluso Silvia hable de “llegar al altar”. Obviamente no se casan por la Iglesia, pero la aludida incorporación de los patrones tradicionales hace que incluso uno de los personajes se equivoque.

Como regalo de bodas, algunos de los personajes de la serie graban un vídeo en el que felicitan a las protagonistas por su enlace. La mayoría de los mensajes destacan lo novedoso del matrimonio, por ser entre personas del mismo sexo, al tiempo que aluden a que lo importante es que su relación se basa en el amor, transmitiendo un mensaje al espectador de aceptación, por la vía emocional, del matrimonio homosexual.

AITOR: Puede que para muchos seáis un ejemplo por ser el primer matrimonio homosexual del cuerpo, pero para mí lo sois por mucho más, por no hacer caso a lo que todo el mundo decía que estaba prohibido, que no era conveniente...

PACO: Hermana, te quiero. No sé, nunca me imaginé que te fueras a casar, no porque te gusten las mujeres, sino porque ya de niña ya eras así. Vamos, así, que eras una picaflor, así, independiente, vamos, lo que es un espíritu libre, pero estoy muy feliz de que te cases.

MARIANO: Bueno, yo no sé mucho de matrimonios lesbianos, bueno, ni de lesbianos ni de los otros, por que lo mío... [...] Os deseo lo mejor, que tengáis suerte, que os queráis mucho toda la vida. De verdad.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 103

El mensaje que graba el personaje de Rita (Neus Sanz) destaca por representar de alguna manera el saber popular. Este personaje, descrito como llano pero entrañable, hace un alegato de las parejas “raras”, un argumento en el que lo *queer* (ella misma mantiene una relación con un hombre bastante menor que ella e instruido) se mezcla con lo popular.

RITA: Princesas, que “sus” quiero decir una cosilla, que aunque no tengo mucha experiencia, a mí me dejaron plantada en el altar estando embarazada y con el virgo perdido por el hermano gemelo, pero ahí me di cuenta yo de que la vida es como una partida de tute, que no tienes juego y de repente te está viniendo una pareja rara y cantas las cuarenta y ganas la partida. Y, ¿qué quiero yo decir con esto? Pues que todos somos raros y yo creo en los amores raros y en los no previstos...

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 103

3.2.5. Descendencia

LOS HOMBRES DE PACO						
DESCENDENCIA						
Descendencia	No	Sí				
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación			
		-	Inseminación		Adopción	Relación sexual
			Banco de semen	Donante conocido	-	-
			-	-		

A pesar de que los personajes de Silvia y Pepa no llegan a tener descendencia, el tema se plantea. Silvia no puede tener hijos biológicos, pero quiere ser madre y se lo explica a Pepa. A pesar de que esta se muestra favorable delante de su pareja, en privado asegurará no querer tenerlos. Finalmente Silvia se entera y esta será una de las razones de su ruptura temporal. No obstante, Pepa cambia de idea e intentará buscar un donante para arreglar su relación con Silvia que, decepcionada con la actitud inmadura de Pepa, decidirá romper con ella.

Cuando los personajes retoman la relación, su trama sentimental se centra más en la boda y el tema de la maternidad queda apartado. La repentina muerte de Silvia el día de su enlace impide saber si después habrían vuelto a plantearse la maternidad. En cualquier caso, como en la mayoría de las series analizadas, el tema de la maternidad se plantea como inherente a una relación de pareja estable.

3.2.6. Crisis/ruptura

LOS HOMBRES DE PACO			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

Como hemos señalado en el apartado precedente, la causa de la ruptura de la relación entre las protagonistas son sus diferentes puntos de vista con respecto a la maternidad y la actuación posterior del personaje de Pepa. Por tanto, no se trata de un conflicto diferencial. Aun así, la serie plantea conflictos diferenciales en esta pareja que provienen de la dificultad de Silvia para acostumbrarse a tener una pareja del mismo sexo y hacerlo público.

3.3. Desenlace del personaje

Como ya hemos apuntado, el personaje de Silvia fallece el día de su boda con Pepa (capítulo 104). Tras este suceso, *fans* de la pareja de todo el mundo se organizaron para pedir la vuelta del personaje, tal y como se señala en el artículo de *El País* “¡Por favor, resuciten a Silvia!” (Gallo, 2009). El personaje reapareció en la temporada siguiente (capítulo 109), aunque era fruto de la imaginación del personaje de Pepa.

Por su parte, en el último capítulo de la serie se insinúa que Pepa ha rehecho su vida con otra agente de policía, interpretada por Paula Prendes.

3.4. Acciones diferenciales

LOS HOMBRES DE PACO				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	x	-	-
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	x	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	x	-	
Conflicto interno		x	-	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		x	-	
Prejuicios		x	-	

Las acciones diferenciales sexuales lésbicas de *Los hombres de Paco* son las más explícitas y recurrentes de las mostradas en las series con protagonistas femeninas homosexuales en España. Siempre dentro de los patrones de representación de la televisión generalista española, la serie cuenta con secuencias en las que se representa tanto el deseo sexual como el propio sexo lésbico.



Acciones diferenciales sexuales en *Los hombres de Paco* (Antena 3: 2005-10).

El deseo heterosexual masculino asociado a las acciones diferenciales lésbicas también está presente en la serie. Por ejemplo, en el capítulo 68, Curtis (Fede Celada) y

Montoya (Aitor Luna) se quedan mirando el baile que ensayan Silvia y Pepa para un operativo hasta que otro personaje, Quique (Enrique Martínez), exclama: “Te voy a decir lo que pareces: un puto salido en la vitrina de un *sex-shop*”.

En lo referente a las acciones diferenciales de identificación de los personajes lésbicos protagonistas, destacan, además de las señaladas, los diálogos en los que se definen como tales. No hay una presencia significativa de menciones a referentes culturales o sociales lésbicos ni de asociaciones LGTBI. Sin embargo, en el capítulo 67 Pepa invita a algunas de sus compañeras de la comisaría a una despedida de soltera de una amiga suya en un “bar de ambiente”. El retrato de este tipo de locales, y en general del ambiente lésbico, se asocia estereotípicamente con la promiscuidad. Como ya ocurrió en series como *El pasado es mañana*, los personajes lésbicos se saludan con un beso en los labios independientemente de si conocen a la otra persona.

RITA: Tu amiga debe ir un “poquillo” “pispá” porque cuando me ha dado el “besico” me lo ha “arreo” aquí en medio [señalándose los labios], yo creo que no ha “atinao”.

LOLA: Que no, que no, que no, que esto es un bar de lesbianas.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 67

Por otro lado, destaca la ya aludida presencia del conflicto interno del personaje de Silvia. Mientras que Pepa ha integrado totalmente su orientación sexual en su construcción identitaria, a Silvia le cuesta asumir que quiere mantener una relación con una mujer. Las razones que expone no son de tipo moral o ético, sino que simplemente se produce una digresión entre el imaginario social heteronormativo y la realidad. Ella misma afirma: “yo no me imagino caminando por el parque de la mano de una mujer, ni en una recepción de un hotel pidiendo una habitación con una cama de matrimonio, ni despidiéndome con un beso en una estación, es que no me veo” (capítulo 71). Paradójicamente es precisamente lo que la serie está haciendo con tramas como esta, está creando un imaginario social no heterosexual, de forma que el choque entre los relatos socialmente contruidos y la realidad de las lesbianas sea menor.

Como se ha explicado con anterioridad, el personaje de Don Lorenzo, el padre de Silvia, es el que mayor resistencia opone a la relación de las protagonistas. No obstante, los demás personajes no muestran una actitud hostil. La agresión diferencial no está presente en la serie y los prejuicios y la exclusión provienen principalmente del personaje de Don Lorenzo, aunque están circunscritos al período de aceptación de la relación (capítulos del 69 al 76).

4.2.11. MIR (Telecinco: 2007-2008)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	MIR
Cadena	Telecinco
Años de emisión	2007- 2008
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Videomedia
Género	Drama
Número de temporadas	2
Número de capítulos	26
Directores	- Juan Calvo - José Luis Berlanga - Jesús Font - Juanma R. Pachón - Iñaki Peñafiel - Carles Vila
Guionistas	- Santos Mercero - Carmen Montesa - Daniel Martín Serrano - Rocío Santillana - David Planell - Ángela Armero
Argumento	Serie ambientada en un ficticio hospital madrileño que sigue las vidas de los médicos internos residentes y sus adjuntos.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2007-08). Espacial: urbano (Madrid).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

MIR					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	x		
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	-	x		

3. TRAMAS

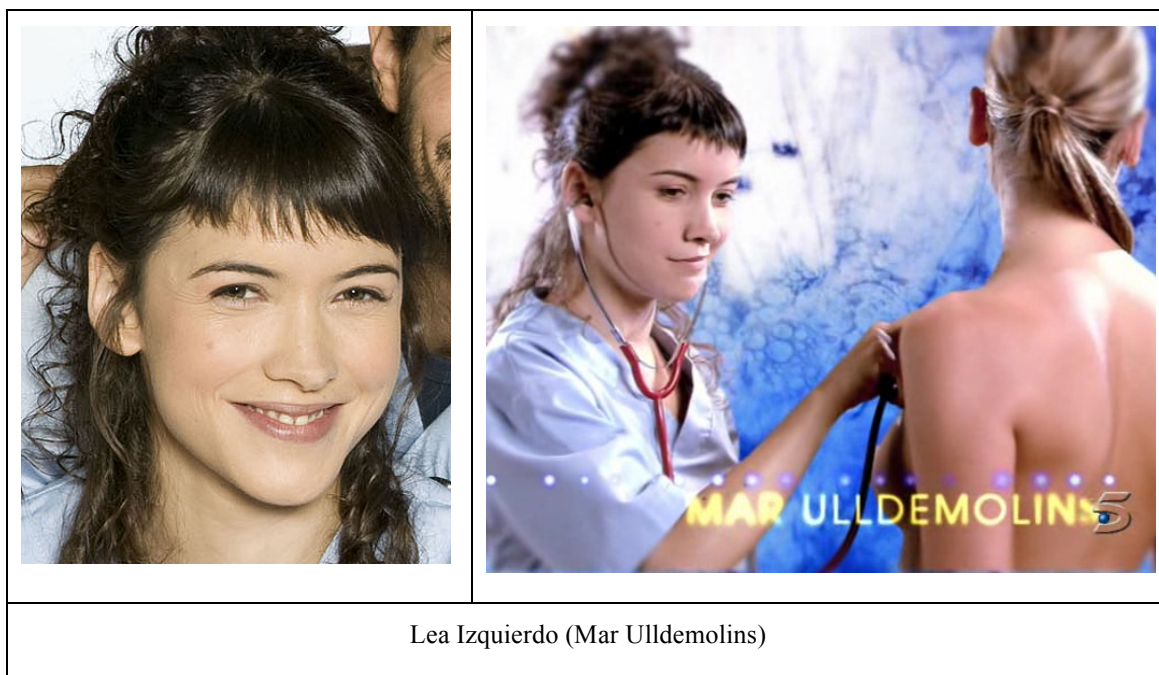
3.1. Descripción inicial del personaje

Lea Izquierdo (Mar Ulldemolins): este personaje protagonista descrito como bisexual se incorpora a la serie en la segunda temporada. Es una joven médico impulsiva, atrevida, resuelta, independiente y con carácter, que vive con su perro en un piso pequeño de un edificio destartado de Lavapiés. A pesar de que en la trama amorosa del personaje se desarrolle una relación heterosexual, el carácter bisexual del personaje se marca desde la cabecera de la serie, en donde ausculta a una mujer y esboza una sonrisa (ver foto abajo). La página web oficial de la serie la describe de la siguiente manera:

□

LEA IZQUIERDO (MAR ULLDEMOLINS) NUEVA RESIDENTE DEL HOSPITAL

Lea se incorpora a la serie como una nueva MIR en su primer año de Intensivos. Su primer trabajo como médico no es sólo una cuestión de vocación, sino también de supervivencia ya que hasta ahora ha subsistido gracias a la ayuda de sus amigos y las becas obtenidas por sus buenos resultados académicos. Su familia le dio la espalda el día que hizo pública su condición de bisexual, un hecho que llevó a la joven a romper con ellos y salir adelante sola. Las dificultades económicas y la precariedad en la vida de Lea es tal que la nueva residente del Hospital Universitario se ha convertido en una experta en sortear a su casera ante los impagos del alquiler y en hacer uso ilegal de la electricidad comunitaria.



Lea Izquierdo (Mar Ulldemolins)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

MIR				
Lea				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

El personaje de Lea en *MIR* ha revelado su orientación bisexual antes de su incorporación al relato. No obstante y dado que empieza a trabajar en el hospital en el que se desarrolla la trama en la segunda temporada, sus compañeros desconocen el rasgo. En el capítulo 16, el cuarto de la segunda temporada, se la ve besándose con una chica en un bar. Mateo (Pau Roca) le pregunta entonces por su orientación y es en ese momento cuando la hace explícita.

MATEO: ¿Por qué me haces creer que te gusto si ni siquiera te ponen los tíos?

LEA le besa.

MATEO: ¿Qué haces?

LEA: Lo que hace tiempo que tenía ganas de hacer.

MATEO: Pero ¿no eres lesbiana?

LEA: Eso sería si solo me gustaran las mujeres.

MATEO: ¿Eres bisexual?

LEA: No pongas la misma cara que pusieron mis padres cuando se enteraron. A no ser que vayas a dejar de hablarme para siempre como hicieron ellos.

MATEO: ¿Ellos dejaron de hablarte por eso?

LEA le vuelve a besar

LEA: Me pones mucho R2 de pediatría pero me pondrías mucho más si te afeitaras la barba.

MATEO: Joder, o sea, eres bisexual.

MIR (Telecinco: 2007-08), Capítulo 16

Se trata, por tanto, de una forma de revelación de la orientación sexual naturalizada y desdramatizada que huye del patrón clásico de “la confesión”. Asimismo, el extracto evidencia el desconocimiento de la bisexualidad como orientación sexual, tanto por la asunción de Mateo de que es lesbiana al verla con una mujer como por la broma de Lea, haciendo creer a Mateo que le gustaría más sin barba por ser bisexual. En este último aspecto, entran en juego los símbolos de masculinidad / feminidad de la tradicional división de sexos según los cuales la barba representa la primera.

Aunque el rechazo de los padres de Lea se produjera cronológicamente antes que inicio del relato, sigue presente en la serie. De hecho, en el capítulo 18, Mateo la acompaña a casa de sus padres, quiere que se reconcilien. Sin embargo, ella no se atreve a llamar a la puerta y no se vuelve a desarrollar la trama en los capítulos restantes.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

MIR			
RELACIÓN HOMOSEXUAL			
PERSONAJES		PERSONAJES	
Lea y Desconocida		Lea y Desconocida	
ACTRICES		ACTRICES	
Mar Ulldemolins y Desconocida		Mar Ulldemolins y Desconocida	
Inicio	16	Inicio	26
Fin	16	Fin	-
Duración	-	Duración	-

El personaje de Lea en *MIR* no mantiene ninguna relación estable durante el período cronológico que abarca la serie, tan sólo se la ve con dos personajes femeninos en dos capítulos. En el capítulo 16, se besa con una chica en un bar y al final del

capítulo 26, el último de la temporada y de la serie, afirma haber quedado con una mujer que va a recogerla a la salida de su turno en el hospital y con la que parece mantener algún tipo de relación afectivo-sexual, ya que se besan. Sin embargo, el espectador no sabe qué clase de relación es ni cuánto dura.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

MIR							
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN							
Inicio del relato	Anterior			Posterior			
	-			-			
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No			
	16			-			
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal	
	Capítulo			-	-	-	
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-	
			Casualidad	-	-	16, 26	
		Premeditada		-	-	-	
	Reacción	INICIAL					
		Aceptación			-	-	16, 26
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
		No definida			-	-	-
		FINAL					
		Aceptación			-	-	16, 26
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
	No definida			-	-	-	

Dado que el personaje de Lea no mantiene ninguna relación homosexual estable durante la serie, no se produce una situación de comunicación de esta, como sí se hace en gran medida en las series en las que hay una pareja lésbica protagonista. No obstante, el personaje aparece vinculado afectivo-sexualmente a dos mujeres, tal y como se ha indicado en el apartado precedente. La primera ocasión (capítulo 16) coincide con la revelación de su orientación sexual a los demás personajes de la serie y se produce de forma no premeditada, estos la ven con una mujer, no hay intención por parte del personaje de ocultarlo ni tampoco de revelarlo, por lo que se trata de una forma de revelación naturalizada. Asimismo, en el último capítulo (26), al personaje de Lea se le vuelve a relacionar con una mujer sin que esa escena u otra verse sobre la orientación sexual del personaje, simplemente va a recogerla a la salida del trabajo y es en ese momento cuando el espectador y el personaje de Mateo se dan cuenta de que mantiene algún tipo de relación con ella.

3.2.4. Formalización legal de la relación

MIR			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

La formalización legal de una relación lésbica de la protagonista no se plantea en la serie analizada.

3.2.5. Descendencia

MIR					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

Tampoco se desarrolla una trama en la que la protagonista se plantee la maternidad.

3.2.6. Crisis/ruptura

MIR			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	-	x

Como consecuencia de la ausencia de desarrollo de las relaciones homosexuales de la protagonista no se explica la causa o el motivo de su ruptura. En el caso del capítulo 16, el relato parece indicar que se trata de una relación sexual ocasional y no de una relación estable y, en el del 26, no se da ningún dato sobre la naturaleza de la relación y, además, coincide con el final de la serie, por lo que no se explica si la relación continúa.

Parece significativo, no obstante, que la bisexualidad del personaje de Lea resulte, si no un impedimento, sí un factor de notable interés para el personaje de Mateo, con el que Lea mantiene una relación sentimental. Así, por ejemplo, en el capítulo 17 le pregunta si prefiere estar con hombres o con mujeres, ella le contesta que “no se trata de mejor o peor, es simplemente diferente”, pero muestra cierto recelo al

saber que esta irá a dormir a casa de unas amigas, convirtiendo la cuestión de nuevo en una disyuntiva entre hombres y mujeres y no entre personas concretas.

3.3. Desenlace del personaje

A pesar de que durante la serie se desarrolle una relación heterosexual del personaje de Lea, la que mantiene con Mateo, al final no termina con él, sino con una mujer. El discurso mantiene, por tanto, la vocación de retratar al personaje como bisexual. En este sentido, se hace patente la intención de mostrar la bisexualidad como una orientación estable y con entidad propia, no como una fase de transición entre la heterosexualidad y la homosexualidad, como ocurría en la mayoría de personajes lésbicos analizados que habían mantenido relaciones heterosexuales anteriores.

3.4. Acciones diferenciales

MIR				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	x	-	-	-
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	x	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		x	-	
Prejuicios		x	-	

Las acciones diferenciales sexuales en *MIR* se reducen a los dos momentos anteriormente mencionados, en los que la protagonista se besa con sendas mujeres. El grado de explicitud de las acciones diferenciales sexuales disminuye, por tanto, en esta serie con respecto a las inmediatamente anteriores cronológicamente como consecuencia del limitado desarrollo dramático de estas relaciones homosexuales.



Acciones diferenciales sexuales en *MIR* (Telecinco: 2007-08). Capítulos 16 (izq.) y 26 (drcha.)

Las acciones de identificación se presentan fundamentalmente como referencias, por parte del propio personaje de Lea y de otros, a su bisexualidad. Existe asimismo en el personaje una actitud reivindicativa que le llevó, por ejemplo, a enfrentarse a sus padres a pesar de que rechazaran su bisexualidad.

Además de a través del personaje protagonista de Lea, la serie aborda la homosexualidad en varias ocasiones a través de tramas capitulares. En el capítulo 18, ingresan a un paciente al que le han dado una paliza. Lea se implica especialmente con el caso, ya que cree que la causa de la agresión fue su homosexualidad. Asimismo, cree que sus padres le rechazaron por la misma razón. No obstante, finalmente se descubre que en realidad pegaba a sus padres y que fue él quién empezó la pelea que le llevó al hospital. Esta trama es especialmente significativa como ejemplo de la evolución del discurso sobre la homosexualidad. El aumento de discursos reivindicativos ha provocado en gran medida que se cree una imagen estereotípica del homosexual bien como víctima o bien como vinculado a la bondad o la excelencia en contraposición a los anteriores discursos que lo retrataban como “el malo” o “el trastornado”. El giro de esta trama viene dado precisamente por la contradicción de los prejuicios, encarnados en este caso por el personaje de Lea, sobre la bondad y el estatuto de víctima intrínsecos de los homosexuales.

La búsqueda de situaciones y personajes novedosos en lo que al enfoque de la cuestión homosexual se refiere lleva también al discurso a incluir tramas como la de unas madres lesbianas separadas (capítulo 21) o una unión sentimental de tres personas, dos hombres y una mujer (capítulo 24).

Con respecto al personaje protagonista, los prejuicios y la exclusión homofóbica sí forman parte de su trama. Por un lado, porque sus padres la echaron de casa cuando conocieron su bisexualidad y, por otro, porque el personaje de Mateo asocia la bisexualidad a la promiscuidad. En este sentido, Lea asegura “Me sorprende que todavía tengas prejuicios porque también me gusten las mujeres” (capítulo 18), cuando Mateo se muestra celoso porque Lea duerma en casa de una amiga.

En conclusión, *MIR* representa un tipo de orientación sexual, la bisexualidad, que ha sido tradicionalmente apartada de las representaciones mediáticas o entendida erróneamente como una fase entre la heterosexualidad y la homosexualidad o como algo propio de la lascivia. Además, aborda desde las tramas capitulares nuevos modelos de representación de la homosexualidad. Por lo tanto, el discurso de la serie parece perseguir la incorporación de un nuevo enfoque con respecto a la homosexualidad que se diferencie de las representaciones anteriores y coetáneas, pero siempre desde una visión inclusiva.

4.2.12. CUESTIÓN DE SEXO (Cuatro: 2007-09)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Cuestión de sexo
Cadena	Cuatro
Años de emisión	2007- 2009
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Notro Films
Género	Comedia
Número de temporadas	3
Número de capítulos	38
Directores	<ul style="list-style-type: none">- Manuel Tera- Jacobo Martos- César Rodríguez Blanco- Juan Calvo- Juan González- Enric Folch
Guionistas	<ul style="list-style-type: none">- David Abajo- David Fernández- Ramón Tarrés- María Cortés- Mikel Alvariño- José Luis Baringo- Marina Efron- Julia Montejo- Pedro Febrero- Patricia Escribano- Roberto Villar- Ignasi Rubio- Ana Montserrat- Tatiana Rodríguez
Argumento	Serie sobre las relaciones de pareja a través de personajes de distintas generaciones.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2007-09). Espacial: urbano (Madrid).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

CUESTIÓN DE SEXO					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-		x	
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	-	x		

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

En principio el personaje de Sofía (Ana Fernández) es descrito como heterosexual y no es hasta la tercera temporada de la serie que se produce la reformulación de su orientación sexual. Sofía es la hija adolescente de la pareja protagonista, Alba (Pilar Castro) y Diego (Willy Toledo). Durante las dos primeras temporadas mantiene una relación con Charly (Javier Pereira), un compañero del instituto. Antes de comenzar la tercera y última temporada, la página web de la serie describía al personaje y sus futuras tramas de la siguiente manera:

SOFÍA es la hija de Alba y Diego y ahora se ha independizado.

Después de viajar unos meses por Europa, Sofía no se plantea volver a casa de sus padres. Por eso, se instala en el que fuera el apartamento de Diego.

Esto hace que Sofía tenga que enfrentarse a nuevos retos:

1. Conquistar la independencia.
2. Enfrentarse a unos cambios que ha experimentado durante su viaje.
3. Aceptar a una nueva Sofía y a nuevos problemas que surgen de pasar de la adolescencia a la edad adulta.

En esta lucha por valerse por sí misma, entra en conflicto con sus padres, que no creen que esté preparada para emanciparse. Para demostrarles que sí, Sofía va a tener que ingeniárselas para salir adelante, dejando los estudios para ponerse a trabajar en el bar de Sandra. Además, Sofía iniciará nuevas relaciones sentimentales que cambiarán su vida.




Página web de la serie en *Cuatro*

Además del personaje protagonista de Sofía, la serie cuenta con dos personajes femeninos con una orientación sexual no heterosexual. Por un lado, Daniela (Paula Cancio), la novia de Sofía durante la tercera temporada. Y, por otro, Alicia (Sabina

Garciarena), que, en la segunda temporada interpretó a la hija del psicólogo del instituto al que acude Sofía, aunque durante el desarrollo de la serie sólo aparece en una ocasión acompañada de una mujer con la que presumiblemente, aunque no inequívocamente, ha mantenido algún tipo de relación sexual. La primera no se incluye en la muestra por tratarse de un personaje secundario y la segunda porque el rasgo no se muestra de forma explícita.

ALICIA es un terremoto de diecinueve años que pondrá en jaque al resto de los personajes, tanto adultos como adolescentes. Poco a poco se convierte en una especie de hermana mayor de Sofía, un modelo o referente para ella, algo que a Diego y Alba no termina de hacerles mucha gracia, puesto que para Alicia no existen los límites cuando se trata de disfrutar la vida. Para ella, todo es un juego: su vida, su sexualidad (coquetea frecuentemente con la bisexualidad), sus amistades o su relación con los adultos. De hecho, esa visión lúdica de la vida pone en jaque al padre de su nueva mejor amiga: Diego, que ve en Alicia una tentación de la que es difícil resistirse. ¿Podrá Diego tener una relación con Alicia más allá de los tabúes y convenciones sociales?

Página web de la serie en *Cuatro*

		
Sofía (Ana Fernández)	Daniela (Paula Cancio)	Alicia (Sabrina Garciarena)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

CUESTIÓN DE SEXO				
Sofía				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

Como se ha indicado con anterioridad, el personaje de Sofía no muestra una orientación no heterosexual desde el principio de la serie, sino que es en la tercera temporada cuando se plantea la cuestión. Según indican los personajes, durante el verano precedente al inicio de la tercera temporada, Sofía y Daniela mantuvieron una relación mientras viajaban por Europa. Esta transcurre en *off*, en un tiempo cronológico situado entre el final de la segunda temporada y el inicio de la tercera. Cuando termina el verano, cada una vuelve a su lugar de residencia. Sin embargo, Daniela viaja a Madrid para intentar continuar la relación con Sofía. Al principio, Sofía rechaza a Daniela, a la que llega a acusar de acosadora, y reprime sus sentimientos. Por tanto, se trata de una forma de abordar la revelación de la orientación sexual desnaturalizada, en la que prima la ocultación, la culpa y la represión. No obstante, finalmente Sofía integra el rasgo en su identidad psico-sexual y lo comunica a su entorno.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

CUESTIÓN DE SEXO	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Sofía y Daniela	
ACTRICES	
Ana Fernández y Paula Cancio	
Inicio	27
Fin	No termina
Duración	9

Tras las mencionadas dudas iniciales del personaje de Sofía, la relación, que había comenzado en *off*, es retomada en el segundo capítulo de la tercera temporada. La forma en la que el relato nos presenta este giro dramático remarca la importancia, en sentido *foucaultiano*, que la sociedad actual concede a la sexualidad.

DIEGO [*Voz en off sobre imágenes de Sofía llamando a Daniela y besándola*]:
Arriesgamos muy pocas veces, sólo cuando intuimos que el tamaño de la decisión nos puede cambiar la vida.

Cuestión de sexo, Capítulo 27

3.2.3. Comunicación pública de la relación

CUESTIÓN DE SEXO							
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN							
Inicio del relato	Anterior			Posterior			
	-			x			
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No			
	32, 35			-			
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal	
	Capítulo			29	33,35	30, 32	
	Forma	No premeditada	Ocultación	29	33	-	
			Casualidad	-	-	-	
		Premeditada		-	35	30,32	
	Reacción	INICIAL					
		Aceptación			29	33	30,32
		Rechazo			-	35	-
		Indiferente			-	-	-
		No definida			-	-	-
		FINAL					
		Aceptación			29	33,35	30,32
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
	No definida			-	-	-	

La comunicación pública de la relación entre Sofía y Daniela es una de las tramas con más peso de los personajes. En primer lugar, se entera Sandra (Sandra Collantes), la jefa de Sofía en el bar, cuya reacción es positiva a pesar de que Sofía, en principio y guiada por sus propios prejuicios, crea que le trata peor por su orientación. Después se enterará Gonzalo, cuya decepción tiene más que ver con el hecho de que está enamorado de Sofía que con la propia orientación homosexual. En el capítulo 32, es Gabi (Xúlio Abonjo) el que se da cuenta porque ve a Sofía y Daniela despedirse con un beso en los labios y a continuación Gonzalo lo confirma, aunque no intencionadamente. Es, por tanto, una comunicación no premeditada. No obstante, la reacción del personaje es positiva y le interesa más el provecho que puede sacar de que quieran ocultarlo, como forma de cómico chantaje, que el hecho en sí. Hasta este punto sólo el ámbito laboral y personal de la protagonista conocen su relación, porque el interés de esta por ocultarlo se centra sobre todo en sus padres.

No obstante, en el capítulo 33, Alba, la madre de Sofía, acaba enterándose. Su primera reacción es de perplejidad e incredulidad: “esto es una ventolera que le ha dado, a mi hija esto se le acaba pasando”. Sin embargo, su actitud es positiva: “Tú, ¿qué crees, que me lo ibas a contar e iba a llevarte a una clínica de desintoxicación lésbica?”, le dice a su hija. De esta manera, se marca distancia con los comportamientos más anticuados con respecto a la homosexualidad, sugiriendo la barbarie de tal acción. No obstante, Daniela replica: “bueno, pues mis padres lo hicieron. Les gusta tirar el

dinero”, lo que indica la persistencia de tales actitudes. De nuevo, la conversación con Sofía acaba delatando los propios prejuicios de la protagonista, al sorprenderse por la actitud tolerante de su madre.

ALBA: Cualquier cosa que necesitéis, me lo decís.

SOFÍA: Pero, ¿en serio no te importa?

ALBA: No, hombre me ha sorprendido un poco, pero no.

Cuestión de sexo, Capítulo 33

Por último, Sofía aprovecha que su padre tiene una aventura para contarle su noviazgo. La reacción de Diego es negativa, aunque en el tono cómico que caracteriza la serie: “la niña me lleva a la tumba”, “nunca voy a ser abuelo”; asegura en el capítulo 35. No obstante, no sólo acaba por aceptarlo, sino que defiende a su hija ante actitudes homofóbicas, como ocurre en el capítulo 35 cuando quieren echarles de un restaurante por besarse: “somos la homofamilia”, asevera.

3.2.4. Formalización legal de la relación

CUESTIÓN DE SEXO			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

La pareja formada por Sofía y Daniela no se plantean durante el desarrollo de la serie la posibilidad de formalizar legalmente su relación.

3.2.5. Descendencia

CUESTIÓN DE SEXO					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

Asimismo, tampoco se plantean tener descendencia ni la tienen de relaciones previas. Tanto en este aspecto como en el anterior, la formalización legal de la relación, influye de manera determinante un factor: la edad de los personajes. El hecho de que no

se planteen casarse o tener hijos parece tener más que ver con su juventud (Sofía tiene 16 años cuando comienza la serie) que con posiciones ideológicas o de otra naturaleza.

3.2.6. Crisis/ruptura

CUESTIÓN DE SEXO			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	x	-	-

El principal conflicto en la pareja formada por Daniela y Sofía son las reticencias de esta última tanto a reconocer su orientación como a hacerla pública. En este sentido, la serie se puede ver como un paso atrás en la evolución de la cuestión lésbica en la ficción televisiva española, ya que los conflictos diferenciales habían pasado a un segundo plano en los relatos como consecuencia de la naturalización y la integración de los personajes homosexuales.

3.3. Desenlace del personaje

Sofía tiene, como personaje, un final positivo. Su relación con Daniela continúa con la aprobación y el apoyo de sus padres, de modo que los conflictos planteados para este personaje se resuelven.

3.4. Acciones diferenciales

CUESTIÓN DE SEXO				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	x	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		x	-	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		x	-	
Prejuicios		x	-	

Las acciones diferenciales sexuales en *Cuestión de sexo* tienen un bajo nivel de explicitud. La pareja lésbica es representada también como objeto del deseo heterosexual masculino encarnado en este caso por el personaje de Gonzalo (Gorka Otxoa), que mediante bromas como afirmar, al verlas besándose, “definitivamente no soy gay” o “me voy a tomar el aire fresco que me va a venir estupendamente” (capítulo 33), conecta con la tradición del imaginario heterosexual masculino.



Acción diferencial sexual sugerida en *Cuestión de sexo* (Cuatro: 2007-09)

Las acciones de identificación se presentan como conflicto interno en el personaje de Sofía. De esta manera, se vuelve a la tradición narrativa audiovisual en la que la homosexualidad era presentada como fuente de conflictos dramáticos, corriente que se había ido poco a poco abandonando a favor de una representación más naturalizada de la orientación sexual y de su asunción.

En relación con las acciones de identificación, el retrato que la serie ofrece de la subcultura o entorno lésbico está estereotipado. En este sentido, se asocia al feminismo extremista y a la desinhibición sexual. Así, por ejemplo en el capítulo 34, Sofía y Daniela invitan a varias amigas lesbianas de la segunda a su casa y Sofía asegura no encajar porque no disfruta “despellejando a un tío”. En esa misma fiesta, los personajes lésbicos instan a la madre de Sofía a que pruebe besarse con una mujer.

Aunque no se incluyen agresiones a causa de la orientación sexual, los prejuicios y el rechazo homofóbico están muy presentes. Por un lado, en el propio personaje de Sofía, por otro, en otros personajes como los de Diego o Gonzalo y, por último, en el

entorno. Así queda patente cuando el dueño de un restaurante en el que la pareja se encuentra les invita a abandonarlo por creer que la demostración pública de afecto molesta a los clientes. Esta acción, que tiene lugar en el capítulo 38, conecta de nuevo con una forma de abordar la orientación sexual de los personajes desnaturalizada y más propia de relatos anteriores.

4.2.13. SIN TETAS NO HAY PARAÍSO (Telecinco: 2008-09)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Sin tetas no hay paraíso
Cadena	Telecinco
Años de emisión	2008-09
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Grundy
Género	Comedia
Número de temporadas	3
Número de capítulos	43
Directores	<ul style="list-style-type: none">- Gustavo Cotta- Mateo Meléndrez- Xavier Borrell- Jesús R. Delgado- Alfonso Arandia- José Luis Berlanga- Salvador Calvo- Jacobo Rispa- Juanma R. Pachón
Guionistas	<ul style="list-style-type: none">- Miguel Sáez Carral- Agustín Martínez- José Antonio López- Gustavo Bolívar Moreno- Diego Sotelo- Carmen Pombero- Sara Vicente- Raquel M. Barrio- Susana Prieto- José Luis Acosta- Fátima Martín- Alexandra Olaiz
Argumento	Serie ambientada en el mundo del tráfico de drogas que narra la relación entre una joven de barrio y un importante narcotraficante.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2008-09). Espacial: urbano (Madrid).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

SIN TETAS NO HAY PARAÍSO					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	x		
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	-	x		

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Según la página oficial de la serie, el personaje de Daniela Mejía es descrito de la siguiente manera.

Daniela Mejía (Yuriria Mejía)³⁴

Es la hermana de Guillermo Mejía. Tras ejercer de madre de su hermano pequeño, Daniela terminó en la cárcel y coincidió con Catalina, con la que entabló una tortuosa relación dominante y violenta. A su salida de prisión volverá a coincidir con la joven y tratará de someterla de nuevo, sin darse cuenta de que Cata ya no es la niña asustada que conoció mientras ambas estaban entre rejas.

Página web de Telecinco

³⁴ El apellido de la actriz que interpreta a Daniela Mejía es una errata de la página web de Telecinco, en realidad, se trata de Yurira del Valle.



Daniela Mejía (Yuriria del Valle)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

SIN TETAS NO HAY PARAÍSO				
Daniela				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

Cuando el personaje de Daniela se incorpora a la serie, su entorno, principalmente su hermano y sus secuaces, ya conocen la orientación sexual de la protagonista. No se muestra en ningún momento la intención de Daniela de ocultar su

orientación, a pesar de desenvolverse en un contexto, el del narcotráfico, a priori conservador y reaccionario. En este factor puede influir el rol que ocupa en la organización criminal, es la hermana de un importante traficante de drogas, a quien, además, hace chantaje emocional por haber ido a la cárcel para que no le descubrieran a él.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

El caso de *Sin tetas no hay paraíso* es excepcional en el conjunto de series analizadas, ya que el personaje lésbico protagonista no mantiene relaciones sentimentales homosexuales. Sí que mantiene, sin embargo, relaciones sexuales. Se insinúan sus abusos en la cárcel a Cata (Amaya Salamanca) y se acuesta con Sandra (Miriam Giovanelli) (capítulos 34, 35 y 36), una prostituta del club de Jessi (María Castro) a la que contrata el hermano de Daniela. Esta se tiñe el pelo como Cata intentando parecerse a ella, ya que Daniela está obsesionada con la protagonista.



Sin tetas no hay paraíso (Telecinco: 2008-09), Capítulo 29. Cata se intenta zafar de Daniela en la cárcel.



3.2.3. Comunicación pública de la relación

Dado lo expuesto en el apartado anterior, no se produce ninguna situación de comunicación pública de una relación homosexual a lo largo del relato.

3.2.4. Formalización legal de la relación

Asimismo, tampoco se plantea la cuestión de la formalización legal de una relación homosexual.

3.2.5. Descendencia

Este apartado tampoco resulta pertinente en esta serie por el tipo de relaciones lésbicas que mantiene la protagonista.

3.2.6. Crisis/ruptura

A pesar de que no se trata de una relación amorosa sino contractual, la unión entre Daniela y Sandra termina en el capítulo 36 con la muerte de la mexicana. Daniela utiliza a Sandra para que su padre, el inspector de policía que ayudó a Cata a salir de la cárcel a cambio de que delatara a Jessi, la proxeneta de su hija, confiese que Cata está colaborando con la policía. Para conseguirlo, Daniela no duda en amenazar a Sandra con una pistola.

3.3. Desenlace del personaje

Daniela cumple la función de antagonista en el relato y su desenlace es, como corresponde tradicionalmente a este tipo de personajes, ejemplarizante. En el capítulo 36, Cata la mata en defensa propia.

3.4. Acciones diferenciales

SIN TETAS NO HAY PARAÍSO				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	x	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		-	x	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		x	-	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		-	x	

Dentro de la tradición televisiva, la inclusión de una trama lésbica en el contexto carcelario representa un caso singular. Sin embargo, se puede rastrear este imaginario en la tradición cinematográfica y literaria. “La homosexualidad asociada al entorno carcelario forma parte ya del imaginario colectivo y ha estado presente en la literatura y el cine de todo el siglo XX, pero ha sido asociado mayoritariamente a la homosexualidad masculina. [...] Sin embargo, el cine español ha presentado en varias ocasiones relaciones lésbicas dentro de una cárcel, reflejando la dureza del trato en las prisiones”, expone García Pelayo (2009: 279).

Las acciones diferenciales sexuales están representadas, en el caso de los besos y caricias, y sugeridas, en el del acto sexual. Las acciones de identificación, por su parte, son muy escasas y se circunscriben a la expresión por parte del personaje de Daniela de sus deseos sexuales. No existe una reivindicación de la orientación sexual de la protagonista, sino simplemente se plantea como hecho consumado. En este sentido y

como se ha indicado anteriormente, la posición de poder que ocupa el personaje de Daniela dentro de la organización criminal parece favorecer la ausencia de necesidad de planteamientos reivindicativos.

Por último, esta es la única serie de la muestra en la que se incluyen agresiones en el contexto lésbico. No se trata de la expresión violenta de odio contra los homosexuales, sino de las agresiones por parte de un personaje lésbico. Si, como sostenemos en las hipótesis, la inclusión de personajes y tramas lésbicas en la ficción televisiva española ha tenido primordialmente el objetivo de visibilizar y reivindicar la orientación homosexual, esta serie resulta ser una excepción en este sentido. Aquí, la antagonista es precisamente la lesbiana. Pero este factor no tiene por qué responder a la intención de ofrecer una imagen negativa de los homosexuales, sino que puede configurarse como una respuesta al número de representaciones positivas ofrecidas por el medio. Es decir, en un contexto como el del año 2009, cuando la estrategia de la televisión española con respecto a la representación de la homosexualidad ha sido la de “positivar” y naturalizar la condición homosexual, la inclusión de un personaje moralmente cuestionable no resultaría tan controvertida como seguramente lo hubiera sido en otro contexto. Parece haberse llegado a un punto de madurez en la representación de la homosexualidad en el que después de unas primeras imágenes negativas y aleccionadoras y de otras positivas y reivindicativas, que respondían precisamente a las primeras, se pueden diversificar más los personajes homosexuales sin que se conviertan en alegatos metonímicos sobre la homosexualidad y sin que tengan que respetar los límites de lo *políticamente correcto*.

4.2.14. PELOTAS (TVE 1: 2009-10)

1. FICHA DE LA SERIE

Título	Pelotas
Cadena	TVE 1
Años de emisión	2009-10
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	El Terrat
Género	Comedia ³⁵
Número de temporadas	2
Número de capítulos	24
Directores	- José Corbacho - Juan Cruz - Oriol Ferrer - Jorge Coira - Jesús Ponce
Guionistas	- José Corbacho - Juan Cruz - Salvador Perpiñá - Ángela Obón - José Antonio Pérez - Tacho González - Pablo Olivares - Fernando Navarro - Juan Vicente Pozuelo - David Lillo - Andrés Mahía
Argumento	Serie que narra las vicisitudes de un grupo de personajes que vinculados de alguna manera a un humilde Club de fútbol, “la Unión”.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2009-10). Espacial: urbano (L'Hospitalet de Llobregat).

³⁵ A pesar de que en la página web oficial de la serie la definan como “una comedia producida por El Terrat, que narra la vida de un grupo de amigos que se encuentran los domingos por la mañana para ver a la 'Unión', un equipo de fútbol de Segunda Regional fundado hace 50 años”; el tono de la serie se mueve de la comedia al drama con un enfoque siempre costumbrista.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

PELOTAS					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	x		
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	-	x		

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

El personaje de Nieves (Celia Freijeiro) es descrito de la siguiente manera en la propia página web de la serie.

EDAD: 26 años

PESO: delgada

NACIONALIDAD: española

ALTURA: 1'67

DEMARCACIÓN: no se sabe

ALIAS: Nieves

CLUB ACTUAL: pasa del fútbol... hasta que conoce a Kim

PALMARÉS: desempeñar trabajos no aptos para todos los públicos

Actriz: Celia Freijeiro

Aunque no lo reconocerá nunca, lleva en los genes el temperamento autosuficiente de su padre (que, recordémoslo, a los quince años ya tuvo que ponerse a trabajar). Ese choque de fuertes personalidades entre NIEVES y FLORENCIO provoca que, desde adolescente, encuentre un placer añadido en hacer determinadas cosas que sabe que molestarán a su padre. Un ejemplo de ello sería cuando tenía quince años, que fue a una manifestación antisistema y salió por la tele quemando una bandera norteamericana. Nunca le ha dado miedo probar nuevas experiencias. Más que la típica actitud adolescente de vivir al borde del abismo, en su caso es consecuencia de un hedonista instinto creativo, que la empuja a buscar continuamente nuevas sensaciones. Es una persona muy sensual, en el sentido puro del término, que vive la sexualidad sin tapujos.

En la segunda temporada Nieves se pone al frente de la tienda de Bea, y su corazón será un mar de dudas.

Familia y amistades

Hija de FLORENCIO y Elena nació en 1985 en L'Hospitalet de Llobregat. A los 18 años se marchó a vivir a Londres. Ahora que ha muerto su madre, ha vuelto a casa e intentará convivir con su padre. No será tarea fácil.

Tiene a su abuela AMALIA, a la que acabará recurriendo para pedir apoyo o consejo, tal y como hacen su tía BEA y su prima CRIS.

Su amiga de toda la vida es Carol, una chica algo pijilla con la que fue al Instituto. Al cumplir ambas los dieciocho, se fueron a estudiar a Liverpool.

Liverpool Calling

La mala relación con su padre hizo que, al acabar la universidad, se marchara de casa. Y bien lejos, a Liverpool.

Al principio, fue una huida de "niña bien": Carol y ella se instalaron en un apartamento que les costaba 175 libras por semana, a lo que había que sumar electricidad, teléfono, lo que costaba la Academia... Con el trabajo que encontraron (de camarera los fines de semana en un bar), no tenían bastante; así que tuvieron que tirar de los giros de papá y mamá. Total, que era un chollo: con 18 años, sin nadie que las controlara, acostándose con quien les daba la gana, y sin excesivos agobios.

Página web oficial de la serie

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro**3.2.1. Revelación de la orientación sexual**

PELOTAS				
Nieves				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	-	-	x	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	

El personaje protagonista conoce su orientación sexual antes del inicio del relato. No obstante, el espectador es consciente de esta en el momento en el que Carol (Noelia Castaño), la ex pareja de Nieves, vuelve de Liverpool para intentar retomar la relación (capítulo 6). En todo momento, Nieves trata de ocultar su relación con Carol y

también su orientación bisexual escudándose principalmente en la posibilidad de que su actual pareja, Kim Ki (Alberto Jo Lee), le rechace.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

PELOTAS	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Nieves y Carol	
ACTRICES	
Celia Freijeiro y Noelia Castaño	
Inicio	Antes inicio - 7
Fin	Antes inicio -7
Duración	1

Según indica el relato, los personajes de Carol y Nieves habían mantenido una relación durante un periodo indeterminado de tiempo antes del momento cronológico en el que se inicia la serie. Carol vuelve en el capítulo 6 de la serie para intentar reconquistar a Nieves y convencerla de que vuelva a Liverpool. Nieves, que en ese momento mantiene una relación con Kim Ki, no quiere volver con Carol. No obstante, el capítulo 7 y después de una discusión entre Nieves y Kim Ki, Carol y ella se acuestan. Sin embargo, no retoman su relación.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

PELOTAS							
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN							
Inicio del relato	Anterior			Posterior			
	-			-			
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No			
	-			-			
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal	
	Capítulo			-	-	-	
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-	
			Casualidad	-	-	-	
		Premeditada			-	-	-
	Reacción	INICIAL					
		Aceptación			-	-	-
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
		No definida			-	-	-
		FINAL					
		Aceptación			-	-	-
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
		No definida			-	-	-

En ningún momento, el personaje de Nieves hace pública su orientación sexual ni su pasada relación con Carol. Este personaje, de hecho, trata de ocultarlo, sobre todo a su pareja.

NIEVES: Creo que Kim Ki sospecha algo.

CAROL: Algo, ¿de qué?

NIEVES: Pues de lo nuestro.

CAROL: Y, ¿qué es lo nuestro? Lo nuestro no es nada.

NIEVES: Bueno, ya sabes lo que quiero decir.

CAROL: ¿Y?

NIEVES: Pues que no sé cómo se lo tomaría si se entera.

CAROL: Si se lo toma mal, no creo que te interese alguien así, ¿no?

NIEVES: Bueno, eso es una decisión que tengo que tomar yo.

Pelotas (TVE 1: 2009-10), Capítulo 11

3.2.4. Formalización legal de la relación

PELOTAS			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

No se plantea en la serie la formalización legal de la relación entre Nieves y Carol ni se aborda el tema de la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo.

3.2.5. Descendencia

PELOTAS					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

El personaje de Nieves no tiene descendencia ni dentro ni fuera de su relación homosexual.

3.2.6. Crisis/ruptura

PELOTAS			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	-	x

El personaje de Nieves regresa a España por la muerte de su madre en el primer capítulo de la serie. No se explica cuál ha sido en concreto la causa de la ruptura de la

relación entre Nieves y Carol, pero sí se sabe que fue decisión de Nieves (“Te respeto y admito tu decisión de romper conmigo como pareja”, le dice Carol en el capítulo 6).

3.3. Desenlace del personaje

Durante la segunda y última temporada de la serie, se desarrollaba la trama del triángulo amoroso de Nieves con los personajes de Kim Ki y Rubén, que finalmente quedará abierta.

3.4. Acciones diferenciales

PELOTAS				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	x	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		x	-	
Prejuicios		x	-	

Aunque de forma esporádica, las acciones diferenciales sexuales se representan en *Pelotas* a través de los personajes de Nieves y Carol. En concreto, en el capítulo 7, mantienen relaciones sexuales.



Acciones diferenciales sexuales en *Pelotas* (TVE 1: 2009-10). Capítulo 7

No obstante, las acciones diferenciales de identificación son escasas como consecuencia del deseo del personaje de Nieves de mantener oculta su ya acabada relación con Carol. Hay un conato reivindicativo en el personaje de Nieves (capítulo 11) en el momento en el que, después de haber pedido a Carol que tenga cuidado para no levantar sospechas, se la encuentra por la calle, la abraza y cuando Kim Ki las ve, ella sigue a su lado tratando de demostrar que no dejará de ser su amiga porque su novio pueda descubrir que mantuvieron una relación o porque no apruebe la homosexualidad.

Según lo precedente, las acciones diferenciales relacionadas con la intolerancia respecto a la homosexualidad se manifiestan en forma de prejuicios y exclusión por parte del personaje de Kim Ki. Aunque él mismo responde que no tiene ningún problema con la homosexualidad cuando Nieves le pregunta (capítulo 10), el propio hecho de que Nieves le pregunte, además de forma inquisitiva, indica que el comportamiento del coreano desde que se entera de que Carol es lesbiana ha cambiado. Por ejemplo, no quiere dejar que Nieves y ella salgan por la noche solas y, cuando la ve besarse con otro personaje femenino, afirma que no lo entiende y no le hace gracia (Nieves se estaba riendo ya que fue un beso con Vane, heterosexual y prometida en su despedida de soltera y en estado de embriaguez).

Por tanto y en definitiva, se puede observar cómo la forma de abordar el lesbianismo en *Pelotas* parece indicar que se ubica cronológicamente en una etapa no inicial de la representación. Por un lado, porque no se centran en la propia homosexualidad del personaje (en las primeras representaciones protagónicas si se decidía incluir a un personaje homosexual era precisamente para profundizar en esta cuestión hasta el punto incluso de que se convertían en personajes unidimensionales). Por otro, porque se destacan las diferencias culturales entre España y Corea en lo referente a la consideración social de la homosexualidad, siendo España más inclusiva. Y, por último, porque el relato no parece tener la necesidad de que el personaje sea reivindicativo, sino que se puede introducir mayor complejidad en sus actitudes y decisiones enmarcadas en un contexto concreto, más que en uno general en el que el personaje lésbico sea metonimia de la propia homosexualidad y los demás personajes representen la sociedad en su conjunto, como ocurría en ejemplos precedentes.

4.2.15. HAY ALGUIEN AHÍ (Cuatro: 2009-10)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Hay alguien ahí
Cadena	Cuatro
Años de emisión	2009-10
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Plural Entertainment
Género	Misterio
Número de temporadas	2
Número de capítulos	26
Directores	<ul style="list-style-type: none">- Vicente Peñarrocha- Eduard Cortés- José María Caro- Antonio Recio- Daniel Cebrián- Jaime Botella- Iñaki Peñafiel
Guionistas	<ul style="list-style-type: none">- Daniel Cebrián- Miguel Ángel Fernández- Joaquín Górriz- María Cortés- Carlos López- Adriana Izquierdo Martín- Irene Olaciregui- Tania Estévez
Argumento	Una familia se muda a una casa en la que se suceden una serie de fenómenos paranormales.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2009-10). Espacial: urbano (Madrid) ³⁶ .

³⁶ La casa en la que se desarrolla la trama está situada a las afueras de Madrid.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

HAY ALGUIEN AHÍ					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-		x	
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	-		x	

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Amanda Ríos (Esmeralda Moya): Es uno de los personajes que forman parte del grupo de amigos del hijo de la familia protagonista, Íñigo (Guillermo Barrientos). Su madre, una importante soprano, la deja sola durante grandes periodos de tiempo, lo que le hace tener una profunda sensación de desapego. Es raptada en la primera temporada y en la segunda aparece muerta y se descubre que tuvo una hija con Eloy (Alejandro Albarracín).

Nieves Bruc (Bárbara de Lema): Es la madre de Silvia (Marina Salas), la novia de Íñigo y amiga de Amanda. No trabaja, vive de los cuantiosos ingresos de su marido. También fallecerá en la segunda temporada.

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

HAY ALGUIEN AHÍ				
Nieves				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

HAY ALGUIEN AHÍ			
Amanda			
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL			
Inicio del relato	Anterior		Posterior
	-		x
Realización	Inicial		
	Realizada	Reprimida	No realizada
	x	-	-
	Final		
	Realizada	Reprimida	No realizada
	x	-	-
Reacción	Inicial		
	Ocultación	Comunicación	No definida
	x	-	-
	Final		
	Ocultación	Comunicación	No definida
	x	-	-

Aunque los personajes de Amanda y Nieves mantengan relaciones sexuales en algunos capítulos de la serie, la orientación sexual de ambas carece de relevancia en el planteamiento del relato. Es decir, en ninguno de los dos casos se abunda en la definición de la sexualidad del personaje ni se aborda de manera distinta por tratarse de una relación homosexual, sino que simplemente se muestra su relación, no exenta, por otro lado, de reformuladas reminiscencias freudianas.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

HAY ALGUIEN AHÍ	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Amanda y Nieves	
ACTRICES	
Esmeralda Moya y Bárbara de Lema	
Inicio	6
Fin	8
Duración	3

En el capítulo 6, Nieves consuela a Amanda, que se siente sola por las continuas ausencias de su madre y, en ese momento, la primera besa a la segunda, que le corresponde. Aparte de la evidente proyección que Amanda hace de la figura materna en el personaje de Nieves, el relato no se detiene en justificar o explicar el “cambio” de orientación sexual de ninguna de ellas porque tampoco existe, simplemente se rehúye del etiquetado tan presente en la forma de abordar la cuestión homosexual en otras series.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

HAY ALGUIEN AHÍ						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	-			x		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	-			-		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	6	-
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-
			Casualidad	-	x	-
	Premeditada			-	-	-
	Reacción	INICIAL				
		Aceptación			-	-
		Rechazo			-	-
		Indiferente			-	x
		No definida			-	-
		FINAL				
		Aceptación			-	-
		Rechazo			-	-
		Indiferente			-	x
		No definida			-	-

En la primera temporada se sugiere que el marido de Nieves, Luis (Chisco Amado), no sólo no le importa que su mujer se acueste con otra mujer, sino que tienen alguna clase de acuerdo. En el capítulo 8, llega a casa y ve a Amanda con Nieves en la cama, ambos sonríen. Aunque la escena se corta cuando entra en la habitación, al día siguiente Amanda está muy afectada por lo que pasó la noche anterior y decide irse de casa de Amanda y Luis mientras Amanda le dice “estás confundida por lo de anoche, no seas tonta, fue maravilloso y lo sabes” y, añade, “nadie te ha obligado a hacer nada que tú no quisieras”. Entonces, Amanda la empuja y Nieves cae al suelo mientras la primera abandona la casa.

Por otro lado, la hija de Nieves, Silvia, sabe que su madre ha mantenido relaciones sexuales con Amanda porque en el capítulo 6 la chantajea con hacerlo público: “Vas a ir al banco y me vas a traer lo que te he pedido y yo no le voy a contar a papá y a todo el mundo que te follas a mi amiga”. Esta no emite ningún juicio de valor sobre la orientación sexual de su madre ni sobre que mantenga relaciones con otra persona estando casada. No obstante, en el episodio 8, golpea a Amanda y argumenta: “Eso es por hacer sufrir a mi madre y me da igual que se lo merezca, una madre es una madre”.

Aparte de estos dos momentos en los que el relato indica que otros personajes de la serie conocen la relación entre Amanda y Nieves, no se aborda la cuestión de la visibilidad homosexual. Dado el carácter efímero y desfocalizado del planteamiento

argumental en lo referente al lesbianismo, parece coherente que no hagan pública su relación.

3.2.4. Formalización legal de la relación

HAY ALGUIEN AHÍ			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

Los personajes lésbicos protagonistas no se plantean esta posibilidad ni se refieren a ella durante el transcurso de la serie.

3.2.5. Descendencia

HAY ALGUIEN AHÍ					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		x	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

Nieves tiene una hija de la edad de Amanda, Silvia. Amanda, por su parte, en el inicio del relato, parece no tener descendencia. Sin embargo, en la segunda temporada se descubre que se quedó embarazada a los catorce años de Eloy, otro de los integrantes del grupo de amigos protagonista. Este le dio dinero para abortar y se marchó. Sin embargo, finalmente tuvo a la niña, que en el momento de la acción tiene aproximadamente cinco años. Ninguno de los personajes protagonistas lésbicos expresa su intención de tener hijos comunes.

3.2.6. Crisis/ruptura

HAY ALGUIEN AHÍ			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

Como se ha comentado, la ruptura de la relación entre los personajes de Nieves y Amanda deviene por lo ocurrido (en *off*) entre ambas y el marido de la primera en el capítulo 8. No se explica de forma concreta qué sucedió, pero se intuye que

mantuvieron relaciones sexuales. Por tanto, la causa de la ruptura no es diferencial, no tiene que ver con la homosexualidad de los personajes.

3.3. Desenlace del personaje

Ambos personajes acaban muertos. En la tradición narrativa de la representación homosexual, la muerte del personaje estaba relacionada, en una primera etapa de representación, con el carácter punitivo del discurso. Como señalaba, Ricardo Llamas (1997a: 48), era difícil encontrarse con personajes que no estén próximos al “suicidio o asesinato, que no estén gravemente enfermos o diseminando enfermedades mortales, que no se muevan en sórdidos y peligrosos espacios de violencia”. No obstante, en este caso la muerte no parece tener relación con la orientación sexual de los personajes, sino más bien con el propio género de la serie (misterio/terror) y, en última instancia, con los sucesos paranormales que se retratan.

3.4. Acciones diferenciales

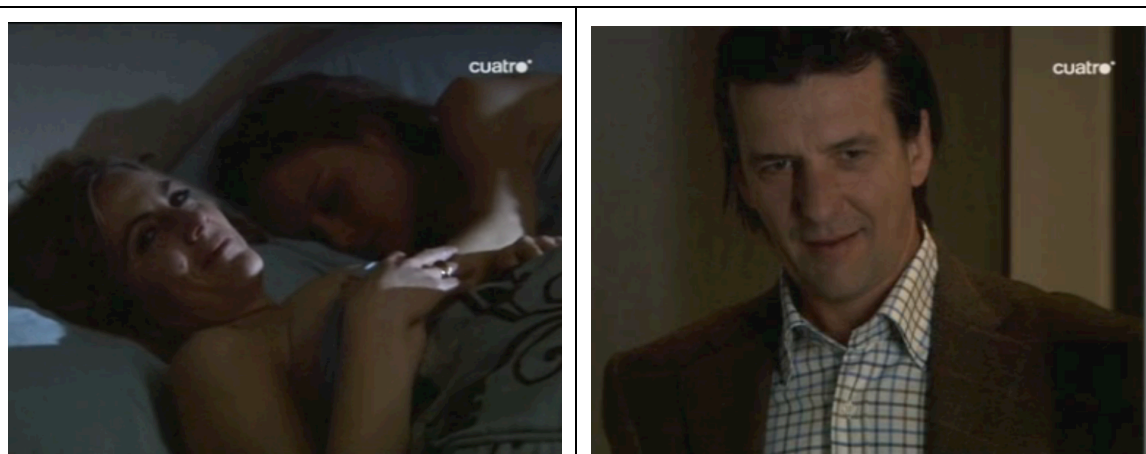
HAY ALGUIEN AHÍ				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	x	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		-	x	
Reivindicación		-	x	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		-	x	

Las acciones diferenciales lésbicas son escasas en *Hay alguien ahí*. Se incluyen acciones diferenciales sexuales, pero las de identificación o las referentes a una posible discriminación relacionada con la orientación sexual están ausentes. Esto parece ser indicio de una etapa de madurez en la representación de la cuestión lésbica: no existe la necesidad de identificar o reivindicar el lesbianismo, pero tampoco se observan

actitudes homófobas. Es coherente en esta lógica que las acciones diferenciales mostradas en la serie se circunscriban al ámbito sexual, en principio, el único realmente diferencial.



Acciones diferenciales sexuales en *Hay alguien ahí* (Cuatro: 2009-10). Capítulos 8 y 6 respectivamente.



Acción diferencial sexual (capítulo 8): el lesbianismo como objeto del deseo heterosexual masculino.

No obstante, el cierto halo de sordidez que envuelve la trama y, en general, la serie, provoca que la representación del lesbianismo no se lea como tan inclusiva. El hecho de que Amanda parezca proyectar en Nieves su deseo de ser querida por su madre, que las intenciones de Nieves no sean claras o bienintencionadas y que incluso Silvia amenace con contarlo (aunque no se sabe si la posible vergüenza provendría del hecho de mantener una relación lésbica, de hacerlo con alguien mucho menor con ella o de que esté casada) parece desdibujar el retrato integrador que una serie que carece de acciones diferenciales, aparte de las sexuales, podría proyectar.

4.2.16. SEXO EN CHUECA.COM (LaSiete: 2010-)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Sexo en Chueca.com ³⁷
Cadena	La Siete
Años de emisión	2010-
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Late night
Productora	Telecinco y MVM Films
Género	Comedia
Número de temporadas	1
Número de capítulos	20
Directores	- Valerio Borseman
Guionistas	- Benja de la Rosa - Cristóbal Garrido - Felipe Jiménez Luna - Suda Sánchez - Raquel Soto
Argumento	Serie centrada en varios personajes que viven el madrileño barrio de Chueca. Pablo (Nacho López) se muda a Madrid desde Castellón después de que su novia le deje.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2010-). Espacial: urbano (Madrid).

³⁷ La primera temporada de *Sexo en Chueca* estaba compuesta por 14 websodios (episodios creados para Internet) de unos tres minutos de duración. La segunda temporada fue rebautizada como *Sexo en Chueca.com* y, a pesar de compartir la temática general (serie sobre un grupo de personajes que viven en Chueca), la duración, el canal de emisión, los personajes y las tramas son distintas, por lo que incluso la propia cadena los considera productos diferentes y enumera los capítulos posteriores como primera temporada. Dado que el objeto de esta investigación es la ficción emitida en canales generalistas, sólo estudiaremos *Sexo en Chueca.com*. A pesar de que *Sexo en Chueca* fue emitida también por FDF, después del éxito en la web, sus lógicas de producción y planteamientos difieren de los generalistas y, por tanto, no se considerarán en este apartado (ver apartado 3.2.3)

2. CONTEXTO HISTÓRICO

SEXO EN CHUECA					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	x		
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)				
	-	-	x		

3. TRAMAS

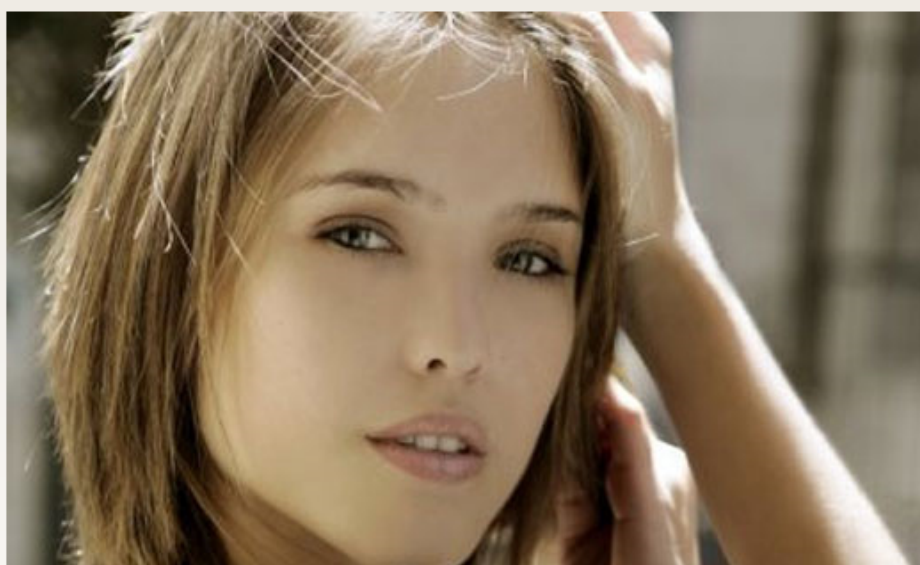
3.1. Descripción inicial del personaje

Los dos personajes protagonistas lésbicos en *Sexo en Chueca* son Bea (Elsa Pinilla) y Claudia (Laura More), que son descritos de la siguiente manera en la página web oficial de la serie.

□

La princesita

Bea (Elsa Pinilla)



Rubia, guapa... Una princesita, sobre todo para sus padres que la mimaron sobremanera. Ha crecido aceptando la homosexualidad de su padre y además viviendo en Chueca, así que ha resultado una chica *open minded*. No tiene ningún tipo de prejuicio sexual, se puede enrollar con un chico o con una chica, pero lo que no quiere es una relación seria. Siempre está en busca de experiencias nuevas, no es nada conservadora y huye de cualquier cosa que pueda resultar de parejita de toda la vida. Viste de bambas, camisetas, tops, minifaldas... Ropa cómoda pero que la sienta bien.

Bea, que echa horas como camarera en el 'Rosso', saca a su padre cualquier cosa que se proponga. Le pone ojitos o pucheros para llevarle a su terreno. El problema es que Jota también hace lo mismo con su padre, y por eso se llevan a matar. Bea considera a Jota como la madrastra del cuento. Tiene un pique tremendo con él por la atención de su padre.

Página web oficial de *Sexo en Chueca.com*

□

La gobernanta

Claudia (Laura More)



Claudia es una lesbiana conservadora, de las que está deseando que se vayan los rojos del Gobierno. Trabaja de piloto de una aerolínea Low Cost que se encuentra en suspensión de pagos. Como ahora no vuela, se ha quedado sin poder ver cada semana a Payton, su novia formal en Denver.

Así que se pone el despertador a las 4 de la mañana para hablar con ella a voces, despertando a todo el mundo. Para poder conservar su nivel de vida, se ve obligada a alquilar habitaciones de su gran casa en Chueca.

Es muy cuadrículada. Está acostumbrada a mandar y a que los demás obedezcan. No puede con su hermana Vero y trata de encauzarle su vida, pero es trabajo imposible.

Página web oficial de *Sexo en Chueca.com*

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

SEXO EN CHUECA				
Claudia				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

SEXO EN CHUECA				
Bea				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

El punto de partida de la serie resulta capital para analizar la representación del lesbianismo en esta. Dado que se trata de una serie ambientada en un “barrio gay”, no resulta extraño que los personajes femeninos homosexuales no sólo sean conscientes de su orientación, sino que la hayan hecho pública. Tanto Bea como Claudia se definen como bisexual y lesbiana respectivamente desde el inicio de la ficción.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

SEXO EN CHUECA	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Claudia y Payton	
ACTRICES	
Laura More y Dulcinea Juárez	
Inicio	Antes 1
Fin	7
Duración	7

SEXO EN CHUECA	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Claudia y Bea	
ACTRICES	
Laura Mora y Elsa Pinilla	
Inicio	4
Fin	10
Duración	7

En la primera temporada de la serie, se muestran dos relaciones lésbicas: las que mantienen Claudia (Laura Mora) y Payton (Dulcinea Juárez) y Claudia y Bea (Elsa Pinilla). La primera es una relación a distancia entre una de las protagonistas y su pareja norteamericana, que se rompe cuando Claudia empieza a salir con otra de las protagonistas, Bea. En el capítulo cuarto, Bea y Claudia mantienen relaciones sexuales. A pesar de que la segunda tiene pareja, sienten una irrefrenable atracción física, lo que les lleva a seguir con su relación en los siguientes capítulos. En el sexto episodio, Payton viaja a Madrid y se entera de la relación de Claudia y Bea y en séptimo le da un ultimátum. A pesar de que Claudia decide ir a vivir a Estados Unidos con Payton en el séptimo capítulo, al final de este decide quedarse en Madrid y proseguir su relación con Bea. Sin embargo, en el décimo capítulo, se dan cuenta de la diferencia de caracteres de ambas y de que realmente no están enamoradas y deciden dejar la relación tras dos meses.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

SEXO EN CHUECA							
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN							
Inicio del relato	Anterior			Posterior			
	-			x			
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No			
	-			x			
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal	
	Capítulo			-	Antes 7 / 8	5	
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-	
			Casualidad	-	-	x	
		Premeditada		-	8	-	
	Reacción	INICIAL			-	8	x
		Aceptación			-	-	-
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
		No definida			-	-	-
		FINAL			-	8	x
		Aceptación			-	-	-
		Rechazo			-	-	-
		Indiferente			-	-	-
		No definida			-	-	-

En la parte final del episodio quinto, Pablo y Álex descubren que Bea y Claudia mantienen una relación. Entran en la casa en la que se ambienta la acción y las escuchan hablando sobre que deben mantener en secreto su relación para que no se entere Payton, la novia de Claudia.

Por su parte, la familia se entera más adelante. No se especifica cuándo pero en algún momento situado cronológicamente entre el capítulo 6 y 7, Vero, la hermana de Claudia, se entera porque, mientras que en el sexto episodio no sabía nada, en el séptimo aparece un *flash-back* en el que Bea y Claudia se muestran como pareja delante de Vero. Por otro lado, al padre de Bea y su pareja, Alberto y Jota, se lo cuenta Claudia en el octavo episodio. En principio, Bea no quería que su padre lo supiera porque, según ella misma argumenta, “es muy exagerado”.

La comunicación de la relación en el ámbito personal y familiar no coincide con la revelación de la orientación sexual y la reacción de todos los personajes es positiva.

3.2.4. Formalización legal de la relación

SEXO EN CHUECA			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

La pareja formada por Bea y Claudia no formalizan legalmente su relación. Sin embargo, el tema del matrimonio homosexual aparece de forma recurrente en la ficción analizada. En el caso de la mencionada relación lésbica, el padre de Bea, Alberto (Paco Hidalgo), y su pareja, Jota (Mario Angulo), creen que se casarán y están emocionados con la idea. Jota incluso intenta regalarle a Claudia un anillo que ha pasado de generación en generación en su familia.

CLAUDIA: Nosotras no hemos hablado todavía de planes de boda.

JOTA: Pero cómo que no, si yo ya estoy haciendo medidas para hacerme un cuarto de la costura en la habitación de Bea.

ALBERTO: Anda, y yo he sacado el ajuar de Bea del trastero.

BEA: Bueno, ¿y tú crees que vas a tener sitio en tu cuarto, cariño?

CLAUDIA: Bueno, podría organizarme, pero, chicos, ¿no pensáis que esto se está saliendo un poquito de madre?.

Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 8

En esta secuencia, se reformulan los patrones de la tradición cultural asociada al matrimonio (el anillo, el ajuar, etc.) situándolos en el contexto de la homosexualidad y los nuevos modelos de familia.

3.2.5. Descendencia

SEXO EN CHUECA					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

En la misma línea que el apartado anterior y con el tono cómico que caracteriza a esta ficción, Alberto y Jota también sacan a colación el tema de la maternidad.

JOTA: Uy, uy. Hablando de madres, cuando queráis serlo, Alberto no va a tener ningún problema en cederos su semen para que te insemines, Claudia.

Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 8

No obstante, la pareja no se plantea de forma seria la cuestión de la maternidad aunque resulta igualmente significativo que tanto el matrimonio como la maternidad sean temas inmediatamente presentes en el imaginario de los personajes que rodean a la pareja protagonista.

3.2.6. Crisis/ruptura

SEXO EN CHUECA			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

La ruptura de la relación entre Bea y Claudia se produce en el capítulo 10. Como se ha señalado con anterioridad, las causas esgrimidas son la incompatibilidad de caracteres y la toma de conciencia de que sus sentimientos no se pueden definir como lo que se denomina “estar enamoradas”. Por tanto, las causas de la ruptura no son diferenciales.

3.3. Desenlace del personaje

La primera temporada de la serie analizada termina, en lo que se refiere a los personajes protagonistas con rasgo lésbico, con ambas sin pareja sentimental. En el último capítulo, Bea y Pablo deciden dejar su relación y Claudia lleva en esa situación desde que acabara con su unión sentimental con Bea (capítulo 10).

3.4. Acciones diferenciales

SEXO EN CHUECA				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	x	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	x	-	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	x	-	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		x	-	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		x	-	

Sexo en Chueca.com es una serie centrada en la propia “temática homosexual”, lo que hace que esté plagada de acciones diferenciales. En general y como forma de abarcar a un público más amplio y heterogéneo, la serie muestra de forma recurrente el “choque cultural” entre quien no ha estado en contacto con “el ambiente”, Pablo, y los personajes plenamente integrados en él. De esta manera, se pretende por un lado lograr la comicidad de los argumentos y, como se ha señalado, ampliar el espectro de público objetivo al que se dirige la ficción.

Dentro de las lógicas representacionales de la televisión en abierto, *Sexo en Chueca.com*, como su propio título preconiza, otorga un importante espacio al retrato de las acciones sexuales. En el caso de las propias de las relaciones lésbicas, se opta por mostrar caricias, besos y deseo sexual y sugerir el acto sexual.



Acciones sexuales diferenciales en *Sexo en Chueca.com* (LaSiete: 2009-). Capítulos 4 (izq.) y 6 (dcha.).

Asimismo, se retrata el lesbianismo como objeto del deseo heterosexual masculino a través del personaje de Pablo y recurriendo al imaginario pornográfico, en el que el lesbianismo está en función de la satisfacción de la mirada masculina heterosexual.

PABLO: Hala, mira cómo se comen la boca las dos tortilleras.

ÁLEX: ¿Tortilleras? Pero, tío, esa expresión, ¿qué es?, ¿hemos vuelto a los ochenta o qué?

PABLO: Eh, yo no tengo ningún problema con las lesbianas, no te confundas, que no habré visto yo pelis porno de bolleras.

Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 1



Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulos 1 (izq.) y 5 (dcha.). El lesbianismo como objeto de asombro y deseo heterosexual masculino.

Por otro lado, las acciones de identificación son constantes, tanto desde el punto de vista de la denominación de las diferentes orientaciones sexuales mostradas en la serie como de la propia puesta en escena. Desde los argumentos narrativos a los planos de recurso del barrio de Chueca usados como transición entre escenas, la serie sitúa persistentemente al espectador en el “contexto homosexual”, aunque la mayor parte del

tiempo lo haga desde el punto de vista de Pablo, es decir, desde el que mira con exotismo una “cultura” que le es ajena. La decisión de que este personaje sea, además, el protagonista de la serie, parece responder a una necesidad de compensar la elevada presencia de personajes y acciones diferenciales.



La autodesignación como homosexual del personaje de Álex centra en gran medida la trama del primer capítulo de la serie. Pablo aún no sabe que Álex, su amigo de la infancia, es homosexual. La actitud reaccionaria que muestra el primero, hace que Álex retrase el momento, pero finalmente lo hace.

PABLO: ¿En serio eres maricón?

ÁLEX: Prefiero gay, pero sí, lo has pillado.

Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 1

Este diálogo evidencia, además, las connotaciones de las diferentes formas de designar la orientación sexual y su significado según quién las utilice. Así, por ejemplo, a pesar de que la palabra “maricón” es utilizada de forma recurrente por los personajes homosexuales de la serie o por aquellos cuya afinidad ha quedado patente (sirva como ejemplo la siguiente afirmación de Vero para festejar que Alberto y Jota se van a casar: “brindemos por los vecinos maricones o por los maricones de los vecinos.”), cuando es Pablo el que lo usa cobra el valor despectivo que en origen caracterizaba a esta denominación y esa es la causa de la corrección de Álex, que sugiere el término “gay”, sin connotaciones peyorativas.

Asimismo, en los diálogos de la serie, se utilizan de forma habitual giros de carácter transgenererizador propios de algunos contextos homosexuales. Así, los personajes homosexuales masculinos suelen utilizar el género femenino cuando hablan

entre ellos: Jota [a Álex]: Perdóname, bonita. (Capítulo 20); Alberto [a Jota]: Si te esforzaras un poco más por ser más madre y menos madrastra... (Capítulo 2), etc.

La reivindicación está presente en la serie de una manera más implícita que explícita. Por un lado, el propio hecho de que vivan en el barrio en el que lo hacen y de que participen en eventos como el día del orgullo gay, que quieran casarse, etc. sitúa a los personajes en un plano implícitamente reivindicativo. Sin embargo, el hecho de que la serie no se prodigue en la muestra de acciones de exclusión por motivo de orientación sexual y la propia madurez de la tradición narrativa e incluso, en amplios sectores, de la propia sociedad, hace que la reivindicación explícita o beligerante no sea una prioridad en la serie.

Además, en muchos de los diálogos y tramas de la serie se opta por mezclar, con intención cómica, la tradición y la modernidad, de forma que, por ejemplo Jota, cuando sabe que Bea tiene una relación con Claudia, asegura:” Esto ya se empieza a parecerse a una familia tradicional, como Dios manda” (Capítulo 8). También en esta línea destaca la secuencia en la que Pablo decide dejar su relación con Bea porque cree que no le hace feliz asegurando que, aunque le parezca antiguo: “esto es lo que hace un hombre que se viste por los pies” (Capítulo 20). A continuación, el plano se abre y el espectador puede ver que lleva tacones porque estaba entrenando para la carrera del día del orgullo gay. Se trata, por tanto, de una manera de reformular los patrones culturales tradicionales desde la propia tradición, es decir, sin ignorarlos, pero anclando los nuevos modelos sociales en la propia historia sociocultural del contexto en el que se desenvuelven.



Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 20. Acción diferencial de identificación: carrera de tacones en el día del Orgullo Gay.

Por otro lado, la alusión a determinados referentes sociales o culturales que se han configurado como relevantes en la “cultura gay” es constante en la serie.

PABLO: Hay maricas y maricas y tú eres de los que molan, ¿no?, como Jesús Vázquez o..., no sé, seguro que hay más maricas que molan, pero ahora no me acuerdo.

Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 2

CLAUDIA: Además, a mí que más me da volverme a meter un ratito en el armario, mira qué bien les va a las folclóricas.

Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 14

CLAUDIA: Oye, Vero, cariño, ¿te acuerdas de ayer, el secreto que te conté y que no quería que se lo dijeras a nadie?

VERO: Lo de que peleaste con la concejala del PP.

Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 14

A pesar de que los bares de “ambiente”, las tiendas y demás locales están presentes de forma recurrente en la serie, de hecho, Bea trabaja como camarera en un bar de Chueca, las asociaciones LGTBI no están representadas de forma significativa. En este sentido, el tipo de representación de la homosexualidad ofrecido por la serie tiene un carácter más social o cultural que político o explícitamente reivindicativo.

Por otro lado, destaca la ausencia de conflictos con la aceptación de la orientación sexual en los personajes, lo que es indicativo de una cierta madurez social y representativa con respecto a la cuestión gay.

Las acciones diferenciales homofóbicas en *Sexo en Chueca.com* se presentan fundamentalmente a través del personaje de Pablo. Se trata de prejuicios sociales ampliamente difundidos y que, en esta ficción, se ponen en boca del protagonista. En relación con el lesbianismo, por ejemplo, asegura: “me tienes que enseñar alguna bollera porque ¿a que las bolleras sólo son feas?, las guapas no son bolleras” (capítulo 1). No obstante, el carácter pretendidamente cómico de estas acciones reubica su lectura en el plano irónico.

Además, por otro lado, los personajes no sufren agresiones ni exclusión a causa de la orientación sexual. De hecho, una de las tramas de la serie muestra precisamente un argumento inverso, el de la exclusión de Pablo relacionada con su heterosexualidad. En el capítulo quinto, titulado “Pretty Pablo”, este acude a una tienda de ropa en Chueca, el

dependiente no le quiere atender porque es heterosexual, por lo que sus amigos Álex y Jota le acompañan de nuevo a la tienda y le dan un escarmiento.

DEPENDIENTE: ¿Eres hetero?

PABLO: Claro.

DEPENDIENTE: Pues conozco el sitio ideal para ti, está en la calle San Bernardo, es una tienda de cascos, monos, delantales, así todo muy *casual*. *You know what I mean?*

Sexo en Chueca.com (LaSiete: 2009-), Capítulo 5

Este argumento se convierte en una parodia de la tradicional exclusión homosexual (Dependiente: “No me malinterpreten, que yo también tengo amigos heteros”) a la vez que afianza el tópico que relaciona orientación homosexual masculina y moda.

En definitiva, *Sexo en Chueca.com* se presenta como un paso más adelante en la representación de la cuestión homosexual en la televisión española. Ya no se trata de una serie coral en la que alguno de los personajes presenta el rasgo homosexual, sino de una ficción ambientada en el propio contexto homosexual, de forma que las acciones diferenciales predominan y se reformulan las lógicas representativas, aunque siempre desde el punto de vista de un personaje protagonista ajeno al contexto, lo que facilita la inmersión del espectador heterosexual.

4.2.17. LA QUE SE AVECINA (Telecinco: 2007-)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	La que se avecina
Cadena	Telecinco
Años de emisión	2007-
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Alba Adriática (2007-10) Infinia (2010-)
Género	Comedia
Número de temporadas	5 (No finalizada)
Número de capítulos	67 (No finalizada)
Directores	- Laura Caballero - Juan Luis Iborra - Alberto Caballero
Guionistas	- Alberto Caballero - Laura Caballero - Daniel Deorador - Sergio Mitjans - David Méndez - Rubén Tejerina - Laura León - Déborah Rope
Argumento	Serie centrada en la vida de los habitantes y empleados del Mirador de Montepinar, una comunidad de vecinos afincada en el extrarradio de Madrid.
Ambientación	Temporal: coetánea a la emisión (2007-). Espacial: urbano (Madrid).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

LA QUE SE AVECINA					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	-	-	x
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)		Después parejas de hecho (1998)		
	-	-	-	-	x

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Araceli (Isabel Ordaz)



La ex-mujer de Enrique (José Luis Gil) y la madre de Fran (Edu García), es una peluquera interesada en el esoterismo y la espiritualidad, que tras romper con su marido, se marchó del edificio. En la quinta temporada, regresa al Mirador de Montepinar con una nueva pareja, Reyes (María Casal), y empieza a dedicarse a la “bisuterapia”.

Reyes (María Casal)

Dentista malhumorada y celosa que se traslada a la comunidad de vecinos en la que se desarrolla la trama junto con su pareja, Araceli. Tiene siempre una actitud de lo que socialmente se identifica como masculino, es decir, es ruda, fuerte, impulsiva, agresiva. Es presidenta de una asociación LGTBI y, de forma recurrente, manifiesta un odio visceral hacia los hombres.

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro**3.2.1. Revelación de la orientación sexual**

LA QUE SE AVECINA				
Araceli				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

LA QUE SE AVECINA				
Reyes				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

El regreso de Araceli a la comunidad de vecinos en la que se desarrolla la trama se produce en el primer capítulo de la quinta temporada. En el reencuentro con su ex marido, Enrique, y su hijo, Fran, el personaje comenta que ha vuelto con una nueva pareja, pero no menciona el hecho de que sea una mujer. Aunque parece obvio que si ha decidido ir a vivir a ese edificio con ella, no espera que su relación sea un secreto, sí que el hecho de que utilice un término ambivalente como “pareja” y no especifique que se trata de una mujer indica un cierto pudor o vergüenza. Sin embargo, Reyes, por su parte, no muestra ningún reparo en presentar a Araceli como su pareja y, en ese mismo capítulo, cuando Recio y Enrique acuden a hablar con ella y Araceli sale a la puerta, asegura “esta es mi chica”, mientras Araceli trata de ocultarse púdica e inútilmente tras un jarrón. En consonancia con uno de los *Leitmotivs* cómicos de la serie, la noticia enseguida se expande por toda la comunidad. De hecho, Antonio Recio escribe y reparte una circular que reza lo siguiente:

La presidenta informa: las nuevas vecinas son bolleras. A pesar de este defecto genético, hay que tratarlas como a personas normales que bastante desgracia tienen ya. Además, teniendo en cuenta que una de las desviadas es Araceli, ex mujer de nuestro queridísimo presidente, se ruega a todos los propietarios, se abstengan de mofas y pitoreos a costa del pobre Enrique, que bastante mal lo está pasado ya.

La que se acerca (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 1

Cabe destacar que la chispa cómica surge en esta nota de la expresión naturalizada de lo grotesco unida a la ruptura “salvaje” de los límites de lo políticamente correcto construido con expresiones homofóbicas tópicas. El resultado final es la carcajada que emerge de la parodia de los argumentos

homofóbicos convencionales -cuyo evidente carácter tópico los convierte en paródicos- en un contexto en absoluto convencional –un aviso público en una escalera de vecinos- y la descalificación cómica, en suma, del personaje de Antonio Recio.

La reacción de Reyes es inmediata. Mostrando su agresivo carácter, agarra del pelo y zarandea a la presidenta creyéndola responsable del escrito.



La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 1

Reyes agrede a Judith creyendo que ha enviado una circular homófoba.

Por tanto, la revelación de la orientación homosexual de los personajes estudiados se produce de tres maneras. Por un lado, Araceli trata de ocultar el hecho. Por otro, Reyes lo aborda con naturalidad. Y, por último, Recio y gran parte de la comunidad de vecinos hacen de la orientación sexual de las protagonistas un hecho, en primer lugar, relevante y noticiable; y, en segundo, deplorable. El tratamiento cómico y la exageración inherentes a la serie no es óbice para observar las ideas vertidas, a saber, la orientación sexual es privada y nadie tiene por qué saberlo (Araceli), hay que reivindicar la orientación sexual defendiéndola públicamente (Reyes), la homosexualidad es un hecho anómalo y un motivo para el escarnio público (Recio).

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

LA QUE SE AVECINA	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Araceli y Reyes	
ACTRICES	
Isabel Ordaz y María Casal	
Inicio	Antes 54 (T5 E01)
Fin	65 (T5 E12)
Duración	13

A pesar de que no se especifica cuándo dio comienzo la relación entre Araceli y Reyes, sí se sabe que fue en algún momento durante los tres años que la primera había vivido fuera del edificio y que, cuando vuelve, ya mantienen una relación sentimental. Esta durará casi la totalidad de la temporada, dado que la ruptura se produce en el penúltimo capítulo de la quinta tanda de episodios.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

LA QUE SE AVECINA						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	-			x		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	x			-		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	54	54
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	54	-
		Premeditada	Casualidad	-	-	-
				-	-	54
	Reacción	INICIAL				
		Aceptación			-	x
		Rechazo			-	-
		Indiferente			-	-
		No definida			-	-
		FINAL				
		Aceptación			-	x
		Rechazo			-	-
		Indiferente			-	-
		No definida			-	-

El entorno familiar de Araceli descubre su relación con Reyes de forma no premeditada. Araceli no le había dicho a Reyes que el edificio al que se han mudado es el mismo en el que viven su ex marido y su hijo y tampoco le ha informado a estos que ahora mantiene una relación con una mujer. El descubrimiento es por tanto fortuito e indica la presencia de cierta vergüenza o temor asociado a la comunicación pública del rasgo diferenciador. Por su parte, el personaje de Reyes se muestra mucho más tendente

a hacer pública su orientación sexual y su relación con Araceli. Por eso, desde el primer momento la presenta como su pareja.

Las reacciones son dispares. La familia de Araceli parece asumirlo con sorpresa, pero con naturalidad. El recelo de Enrique radica más en el hecho de que Araceli le abandonara sin dar explicaciones, ahora tenga una nueva pareja y él siga estando enamorado de ella, que en el hecho de que la relación que mantiene sea homosexual. Otros vecinos, como Izaskun (Mariví Bilbao), reaccionan con curiosidad y desconocimiento, dando la idea de que se trata de algo singular y muy poco frecuente.

Reyes: ¿Qué pasa?

Izaskun: Que nunca habíamos visto una lesbiana tan de cerca.

La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 1 (54)

Por último, los personajes de Recio (Jordi Sánchez) y su mujer, Berta (Nathalie Seseña), reaccionan de forma exageradamente virulenta, en consonancia con el tipo de comicidad pretendida en este personaje.

Antonio Recio: Pobre chaval, un padre fracasado y una madre tortillera, luego querrás que no se drogue.

La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 1 (54)

3.2.4. Formalización legal de la relación

LA QUE SE AVECINA			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

A pesar de que la pareja lésbica protagonista no llega a contraer matrimonio, sí que están prometidas durante un breve lapso de tiempo. La pedida se produce en el cuarto capítulo de la quinta temporada.

Araceli: ¿Para qué quieres saber la talla de mi dedo? [sale corriendo].

Reyes: Mira, nunca pensé que te lo fuera a pedir así [se arrodilla].

Araceli: Ay, Dios mío, otra vez el momentazo.

Reyes: Araceli, ¿te quieres casar conmigo?

Izaskun [en off]: Bombazo informativo, la lesbi ha hincado rodilla.

Araceli: Pero es que yo ya estoy casada, cariño.

Reyes: Bueno, eso ya lo arreglaremos. ¿Quieres o no quieres?

Araceli: Pues, no sé, ¿tú qué dices?

Reyes: ¿A ti qué te parece?

Izaskun [en off]: ¡Di algo ya, coño!

Araceli: Bueno, pues venga, nos casamos.

Izaskun [en off]: ¡Qué se besen!, ¡Qué se besen!

Araceli: Aquí no, que nos pueden ver, vamos a casa.

La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 1 (54)



La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 1

Reyes le pide matrimonio a Araceli.

La forma en la que se desarrolla esta secuencia pone de manifiesto varios aspectos relevantes con respecto a la representación de la cuestión lésbica. En primer lugar, la ya comentada actitud masculina de Araceli hace que, en consonancia con el reparto de roles imperante en la sociedad, sea ella quien le pida matrimonio. En segundo, como venimos comentando en ejemplos precedentes, el matrimonio se perfila como destino marcado en las relaciones de pareja estables, asimilando de este modo las relaciones homosexuales al modelo heterosexual hegemónico y favoreciendo con ello la integración en el imaginario común del espectador, una estrategia a menudo criticada por las voces más beligerantes de los postulados *queer* que propugnan una posición más emancipada en la concepción del sexo y las relaciones. Por último, destaca la actitud de Araceli, que se muestra reacia a besarse con Reyes porque les “pueden ver”, lo que

inevitablemente asocia a la acción diferencial lésbica la connotación de ser secreta o incluso vergonzante.

Finalmente no llegarán a casarse. En el duodécimo capítulo de la temporada, después de que Reyes hubiera descubierto la infidelidad de Araceli con Enrique, es esta última la que asegura que la boda es un paripé y Reyes la cancela aduciendo que no tiene sentido si es a la única a la que le hace ilusión. La trama parece concluida con una frase pretendidamente cómica de Araceli que no hace sino remarcar cómo el discurso sostiene la volatilidad del rasgo lésbico en su personaje: “¡Qué lío! Ahora a cambiar de acera otra vez”. Finalmente, Reyes le pedirá una segunda oportunidad y Enrique hará lo propio, aunque Araceli les dejará plantados a ambos en el juzgado el día de la boda.

3.2.5. Descendencia

LA QUE SE AVECINA						
DESCENDENCIA						
Descendencia	No	Sí				
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación			
		X	Inseminación		Adopción	Relación sexual
			Banco de semen	Donante conocido		
			-	-		

Araceli tiene un hijo adolescente, Fran, fruto de su matrimonio con Enrique, pero con Reyes no se plantea tener más hijos.

3.2.6. Crisis/ruptura

LA QUE SE AVECINA			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	X	-

La ruptura de la relación entre Reyes y Araceli se produce, como hemos señalado con anterioridad, de forma rápida y sin que el relato se detenga a justificar detalladamente las causas, simplemente cancelan la boda porque Reyes cree que sólo a ella le ilusiona la idea y abandona la serie. En cualquier caso, no se trata de un conflicto diferencial.

3.3. Desenlace del personaje

La pareja lésbica protagonista rompe su relación en el duodécimo capítulo de la quinta temporada. En el decimotercero, Araceli volverá con Enrique, que le pedirá

matrimonio, y Reyes se arrepentirá de haber suspendido la boda y también le pedirá que se casen. Finalmente, Araceli no se casa con ninguno y se marcha al Tibet.

3.4. Acciones diferenciales

LA QUE SE AVECINA				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	x	-	-	-
Deseo sexual	x	-	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	-	x	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		x	-	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	x	-	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		x	-	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		x	-	

Como reflejan algunas de las secuencias analizadas con anterioridad, las acciones diferenciales afectivas entre Reyes y Araceli en público no son muy frecuentes. Tampoco el relato se inmiscuye demasiado en la intimidad del hogar de la pareja, de forma que, las acciones de este tipo son escasas.



La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 9

Una de las pocas acciones diferenciales afectivo-sexuales entre Araceli y Reyes.

Sin embargo, las alusiones al sexo lésbico como objeto de deseo del hombre heterosexual son recurrentes en el relato a través del personaje de Recio. A pesar de la evidente y pretendida comicidad de esta actitud a través de la exageración, su presencia ayuda a perpetuar la imagen del lesbianismo como fantasía del varón heterosexual.

Por otro lado, destaca la asociación que hace el discurso entre lesbianismo y actitudes feministas radicales.

Reyes: Lo llevas claro, los hombres no hacéis felices a las mujeres.

Enrique: ¿Y por qué no?

Reyes: Básicamente porque sois los responsables de todos los males de la historia de la humanidad.

Enrique: Te recuerdo que la manzana la mordió Eva.

Reyes: Esa es la versión de un hombre. Pero bueno, estáis condenados a extinguiros. La naturaleza es sabia y las cosas inútiles tienden a desaparecer.

Enrique: Ah, ¿sí?, y ¿cómo sobrevivirá la especie humana sin nosotros?

Reyes: Tenemos el clítoris, que es un micropene que poco a poco se irá desarrollando hasta que podamos autoinseminarnos.

[...]

Enrique: Tú lo que tienes es una envidia fálica clarísima.

La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 2

Esta secuencia y otras ponen de manifiesto que el estereotipo social de la lesbiana como feminista radical, violenta y que, de alguna manera, imita las actitudes más recalcitrantemente asociadas a la masculinidad sigue vigente en algunos ámbitos.

	
<i>La que se avecina</i> (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulos 7 (izq.) y 13 (drcha.)	
Algunos momentos en los que Reyes manifiesta su agresividad.	

Respaldan esta caracterización psicológica del personaje de Reyes, el hecho de que pertenezca a una asociación LGTBI, a la que el discurso presenta como sectaria y

radical, que pretendidamente ocupe un rol “masculino” en su relación con Araceli, de forma que, por ejemplo, sea ella quien lleva generalmente la iniciativa (la petición de matrimonio es una muestra) y que se muestre protectora y exageradamente celosa.

Reyes: Como intente algo contigo le arranco la cabeza.

La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 1

Por último, destaca la presencia de continuas acciones homófobas, expresadas principalmente a través de los diálogos. El personaje de Recio, que representa en la serie el pensamiento conservador y tradicional español, se articula como vehículo a través del cual dar cabida a los chistes y bromas sobre el lesbianismo.

Reyes: [a Enrique] ¿Por qué te empeñas en jodernos la boda?

Recio: Porque dos lesbianas no se pueden casar. Los jugos con los penes tienen que estar.

La que se avecina (Telecinco: 2007-), Temporada 5, Capítulo 2

4.2.18. 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA (TVE 1: 2011-)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	14 de abril. La República
Cadena	TVE 1
Años de emisión	2011-
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Diagonal TV
Género	Drama
Número de temporadas	1 (No finalizada)
Número de capítulos	13 (No finalizada)
Directores	- Jordi Frades - Belén Macías - Salvador García - Jorge Torregrossa
Guionistas	- Virginia Yagüe - Daniel Martín Sáez de Parayuelo - Nacho Pérez de la Paz
Argumento	Secuela de <i>La Señora</i> (TVE 1: 2008-10) ambientada en Madrid a partir de la proclamación de la II República que sigue el devenir de una familia pudiente y los personajes que la rodean.
Ambientación	Temporal: II República Española (1931-1936) Espacial: urbano (Madrid).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	x		
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	-	x		

Aunque la ficción vaya a contar al menos con una segunda temporada, hasta fin de 2011 sólo se ha emitido la primera y esta coincide temporalmente con la segunda legislatura de Rodríguez Zapatero.

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje

Amparo Romero (Marta Belaustegui):



RTVE.es

09.12.2010

Socia de uno de los cabarets de moda en la ciudad, llamado 'El Alemán'. Es protagonista de las actuaciones musicales que allí se celebran y se ha granjeado la simpatía entre los intelectuales ávidos de vanguardia. Aunque su verdadero nombre es Sonya Ivanovna, es conocida en los circuitos nocturnos como Ro-Ro.

Interpretada por Marta Belaustegui

Encarna (Lucia Jiménez):

RTVE.es

09.12.2010

La llegada de la República ha supuesto un cambio enorme en su vida. La muerte de Victoria, su implicación en la política y, sobre todo, la posibilidad de vivir su relación con Ventura, han hecho que Encarna renuncie a su acta de concejal y se traslade a Madrid. Los nuevos tiempos plantean nuevas luchas e intereses, posibilidades que con el horizonte de la República antes ni siquiera se habían pensado, una época incierta y convulsa que implica sacrificios, como dejar a su hijo atrás, a cargo de Vicenta y de su propia hermana.

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro**3.2.1. Revelación de la orientación sexual**

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA				
Amparo				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	x		-	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	-	-	x
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

El espectador descubre la orientación sexual del personaje de Amparo en el capítulo octavo de la primera temporada. La acción se sitúa en los camerinos del cabaret que regenta Amparo, ella ha decidido alejarse de la multitud que celebra el nuevo año 1932 en el local. Al poco entra una de las *vedettes* y tras felicitarle el año, comienzan a besarse. Por tanto, se intuye que el personaje no sólo tiene asumida su orientación sexual, sino que la ha revelado, al menos, a determinadas personas. Se trata entonces de una forma de presentar la orientación sexual del personaje por parte del discurso naturalizadora: no existe represión del rasgo ni explicación alguna.



14 de abril. *La República* (TVE 1: 2011-), Capítulo 8. Revelación de la orientación sexual del personaje de Amparo.

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA				
Encarna				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	x	-	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	-	x	

Por su parte, Encarna, personaje que provenía de *La Señora* (TVE 1: 2008-10), había sido definido por el relato como heterosexual atendiendo a que sólo había mantenido relaciones afectivo-sexuales con personajes masculinos. No obstante, en el capítulo undécimo, y en estado de embriaguez, terminará besándose con Amparo. En el siguiente capítulo, Encarna afirma no acordarse de lo que pasó la noche anterior, pero vuelven a besarse, después Encarna sale de la habitación. En ese mismo episodio, Encarna sueña que se acuesta con Amparo. Resulta especialmente relevante que esa escena fuera el denominado minuto de oro del capítulo, es decir, el tramo de la emisión con mayor audiencia, en concreto, 3.723.000 personas, un 18,6% de cuota³⁸. Por tanto y a pesar del contexto histórico y de que el personaje no había manifestado el rasgo con

³⁸ Datos obtenidos de la página web de la serie: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/14-de-abril-la-republica/14-abril-republica-minuto-oro-capitulo-12/1071455/> (Recuperado, 22/09/2011)

anterioridad, no opta por reprimir el deseo, no manifiesta sentimiento de culpa o vergüenza, ni el discurso se detiene en explicaciones sobre la identidad sexual del personaje.



14 de abril. La República (TVE 1: 2011-), Capítulo 11. Amparo y Encarna se besan por primera vez.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Amparo y Encarna	
ACTRICES	
Marta Belaustegui y Lucía Jiménez	
Inicio	-
Fin	-
Duración	-

Como se ha señalado, en el capítulo undécimo, los personajes de Amparo y Encarna se besan por primera vez, acción que repetirán en el siguiente episodio. En el decimotercero, la dueña del cabaret “El Alemán” tratará de que Encarna, que cree que su plan de reforma agraria fracasará y cuyo hijo vive en Asturias, no se marche de Madrid.

Encarna: ¿A qué has venido, Amparo?

Amparo Romero: A pedirte que no te marches. Necesito que me des una oportunidad para demostrarte que las cosas pueden ser de otra manera.

14 de abril. La República (TVE 1: 2011-), Capítulo 13

3.2.3. Comunicación pública de la relación

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA						
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN						
Inicio del relato	Anterior			Posterior		
	-			x		
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No		
	Amparo			Encarna		
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal
	Capítulo			-	-	-
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	-	-
			Casualidad	-	-	13
	Premeditada			-	-	-
	Reacción	INICIAL				
		Aceptación			-	-
		Rechazo			-	13
		Indiferente			-	-
		No definida			-	-
		FINAL				
		Aceptación			-	-
		Rechazo			-	-
		Indiferente			-	-
		No definida			-	-

Amparo y Encarna son sorprendidas en casa de la segunda por su pareja, Ventura (Fernando Cayo), cuando se están besando en el decimotercer capítulo. Se desconoce la reacción del personaje masculino, más allá de que le advierte a Amparo de que su local está siendo requisado por la policía, ya que termina la primera temporada.

3.2.4. Formalización legal de la relación

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

No se plantea la cuestión presumiblemente debido a los condicionantes históricos derivados de la época de ambientación del relato.

3.2.5. Descendencia

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	-	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		x	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

Encarna tiene un hijo pequeño, Pedro, cuyo padre, Pablo (Alberto Ferreiro), murió y que ha dejado a cargo de Vicenta (Ana Wagener) en Asturias para poder desarrollar su carrera política en Madrid. Amparo, por su parte, no tiene descendencia hasta el momento narrativo en el que termina la primera temporada de la serie.

3.2.6. Crisis/ruptura

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	-	x	-

No se llega a producir tal circunstancia en el momento en que finaliza el periodo abarcado en la muestra. No obstante, Encarna prepara su traslado de Madrid por causas no diferenciales: el fiasco de su plan de reforma agraria.

3.3. Desenlace del personaje

La serie aún no ha finalizado ni los personajes analizados la han abandonado. En el momento en el que termina la primera tanda de episodios, Encarna planea marcharse de Madrid, pero Amparo le pide que no lo haga.

3.4. Acciones diferenciales

14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	x	-	-	-
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	x	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		-	x	
Reivindicación		-	x	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	x	-	
Conflicto interno		-	x	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		-	x	
Exclusión		-	x	
Prejuicios		-	x	

Las acciones diferenciales sexuales representadas en la primera temporada de la serie son besos, caricias y la manifestación del deseo sexual a través de una secuencia onírica en la que Encarna sueña que mantiene relaciones sexuales con Amparo.

Por otro lado, la acciones diferenciales de identificación son poco frecuentes debido probablemente al contexto histórico. Aunque la Ley de vagos y maleantes, promulgada en 1933, no incluyó los artículos que se referían expresamente a los homosexuales hasta 1954, y durante la II República se vivió una época de ampliación de las libertades, los comportamientos no heteronormativos carecían de la consideración social y legal de los heterosexuales. Sin embargo, destaca la inclusión en esta ficción de espectáculos eróticos que incluían acciones lésbicas en el ámbito del cabaret. Resulta relevante asimismo la ausencia de conflicto interno de los personajes en lo referente a su condición sexual. Estos factores apuntan a una consideración de la homosexualidad más como comportamiento que como identidad en un sentido foucaultiano.



14 de abril. *La República* (TVE 1: 2011-), Capítulo 13. Uno de los espectáculos del cabaret “El Alemán”.

Por último, las acciones diferenciales homófobas están ausentes en esta ficción. El cabaret del que Amparo es dueña se presenta como espacio de libertad sexual. Fuera de este ámbito, sólo el personaje de Ventura conoce la relación entre las protagonistas. Sin embargo, se desconoce su reacción dado que termina la primera temporada en ese punto. Estos datos indican, como ocurría en las otras ficciones históricas estudiadas, la inexorable conexión del relato con el contexto histórico en el que se produce y emite.

4.2.19. TIERRA DE LOBOS (Telecinco: 2010-)**1. FICHA DE LA SERIE**

Título	Tierra de Lobos
Cadena	Telecinco
Años de emisión	2010-
Frecuencia de emisión	Semanal
Franja horaria de emisión	Prime time
Productora	Multipark Ficción Boomerang TV
Género	Drama
Número de temporadas	2 (No finalizada)
Número de capítulos	26 (No finalizada)
Directores	- Joaquín Llamas - Norberto López Amado - José María Caro - Jorge Torregrossa - Jaime Botella - Juan González
Guionistas	- Juan Carlos Cueto - Rocío Martínez Llano - Pablo Tébar - Fernando Sancristóbal Zurita - Almudena Ocaña - Jorge Sáenz de Ugarte - Alberto Manzano - Raquel M. Barrio - David Barrocal
Argumento	Serie de época con elementos del western que narra los conflictos y relaciones entre los hermanos Bravo, que vuelven a su tierra para empezar una nueva vida, y la familia Lobo, los terratenientes del pueblo.
Ambientación	Temporal: s. XIX. Espacial: rural.


2. CONTEXTO HISTÓRICO

TIERRA DE LOBOS					
CONTEXTO					
Sociopolítico	Franquismo	Transición	Democracia		
			Primer gobierno socialista (1982-1996)	Primer gobierno popular (1996-2004)	Segundo gobierno socialista (2004-2011)
	-	-	-	-	x
Televisivo	Monopolio TVE	Competencia televisiva			
		Años 90		Años 2000	
	-	-	x		
Legislativo	Antes de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		Después de la reforma del Código Civil (Ley 13/2005)		
	Antes parejas de hecho (1998)	Después parejas de hecho (1998)			
	-	-	x		

Aunque la serie vaya a continuar, al menos, una tercera temporada, que coincidirá temporalmente con la legislatura del Partido Popular resultante de las elecciones generales del 20 de noviembre de 2011, el periodo aquí analizado será, como ya se ha explicado en el capítulo dedicado a la delimitación del objeto de estudio, el comprendido hasta el fin del año 2011. En este sentido, la serie se pone en marcha y se desarrolla en la segunda legislatura del gobierno socialista presidido por José Luis Rodríguez Zapatero.

3. TRAMAS

3.1. Descripción inicial del personaje



ISABEL LOBO

Es como el hijo que nunca tuvo su padre. Valiente, aventurera, que lucha contra los convencionalismos de la época.

Fuente: Página web de Boomerang TV

Isabel Lobo (Adriana Torrebejano): Tal y como se señala en la sucinta descripción del personaje arriba reproducida, se le atribuyen características habitual y tradicionalmente asociadas al género masculino, tales como el gusto por el trabajo físico en la hacienda familiar o el uso de armas. Incluso su atuendo suele tender a un estilo más masculino que el de sus hermanas (por ejemplo, es frecuente que utilice chalecos), aunque dentro de los convencionalismos de la moda de la época y siempre respetando el

reverso perverso derivado de que su físico sea canónicamente femenino y atractivo. Por tanto, se sigue asociando el lesbianismo a la masculinidad siempre y cuando no se traspase el umbral representativo del atractivo femenino canónico.



Foto promocional de Isabel Lobo (Adriana Torrebejano) en la segunda temporada de *Tierra de Lobos*. La utilización de atributos tradicionalmente masculinos, como la postura, y morfológicamente fálicos, como la escopeta, en conjunción con un arquetipo corporal *femme* pone de manifiesto una estrategia publicitaria ampliamente utilizada en la tradición representativa del lesbianismo: la búsqueda de un modelo atractivo para el público heterosexual masculino.

Cristina (Berta Hernández): prostituta del burdel del pueblo que fue amante del padre de Isabel, Antonio Lobo. Seduce a Isabel para chantajear a su padre, pero acaba reconociendo haberse enamorado de ella.



Cristina (Berta Hernández)

3.2. Desarrollo del personaje: Puntos de giro

3.2.1. Revelación de la orientación sexual

TIERRA DE LOBOS				
Isabel				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	-	x	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
-	x	-		

A pesar de que desde el principio de la serie el relato pone el acento en el supuesto carácter “masculino” del personaje de Isabel Lobo, no es hasta la segunda temporada que se aborda la cuestión de su orientación sexual. El relato sugiere que Isabel se da cuenta de que se siente atraída por Cristina al verla desnuda en el segundo capítulo de la segunda temporada, tras lo cual se masturba en la bañera rememorando el encuentro.



Así lo expresaban desde la propia cadena en un texto promocional de su página web:

Aunque su afición por los caballos, las armas y las tareas del campo siempre le hicieron sentirse diferente a sus hermanas, será un encuentro casual con Cristina, la que fuera meretriz de su padre, lo que hará que Isabel despierte a su verdadera naturaleza, en el capítulo de "Tierra de Lobos" que Telecinco emitirá el **miércoles, a partir de las 22:30 horas**.

Destaca de este extracto, por un lado, la estereotípica asociación de “gustos masculinos” (armas, caballos, etc.) y lesbianismo. Por otro, la consideración de la orientación sexual como “verdadera naturaleza”, definiéndola, por ende, de forma esencialista y ahondando en la necesidad de categorizar. En este sentido, se aleja de los

postulados *queer* y su reivindicativa defensa del carácter construido de la definición sexual.

El personaje se siente culpable y trata, en primera instancia, de reprimir sus deseos, un desarrollo argumental escasamente utilizado por la ficción televisiva española en los personajes protagonistas y que coincide más con el modelo “atormentado” de las primeras representaciones cinematográficas.

ISABEL: Nieves, ¿por qué yo no soy como tú?

NIEVES: Porque no has salido a mamá. Tú tienes las piernas de padre.

ISABEL: No, ¿por qué a mí no me gustan los vestidos ni las joyas? No sé, ¿por qué no me cepillo el pelo como tú?

NIEVES: Porque tienes un pelo precioso y no lo necesitas, tonta.

ISABEL: Ojalá me pareciera más a ti.

Tierra de Lobos (Telecinco: 2010-), Temporada 2, Capítulo 2

Como ejemplifica el texto arriba citado, el relato utiliza los gustos “masculinos” del personaje como metonimia de su orientación sexual. Isabel intenta después maquillarse, soltarse el pelo y vestirse de forma más femenina con la ayuda de sus hermanas con el propósito, no explicitado, de cambiar lo que el discurso define como su “verdadera naturaleza”. Sin embargo, como le advierte su hermana, “cada uno es como es y eso no puedes cambiarlo”. Se incide de nuevo, por tanto, en definir la orientación sexual de forma esencialista y se caracteriza la asunción de esta como problemática. En este sentido, es importante reparar en la época de ambientación de la ficción, aunque, como se ha visto en otras producciones y en el propio hecho de que se decida incluir el tema en la serie analizada, el contexto de producción es significativamente más relevante que el de ambientación.

El personaje vuelve a renegar de sus deseos en el cuarto capítulo de la segunda temporada cuando Cristina le coge la mano, la lleva a su pecho y le dice que sus latidos son por ella. Isabel le responde que se aleje de ella y huye.



Tierra de Lobos (Telecinco: 2010-), Temporada 2, Capítulo 4. Isabel rechaza a Cristina.

TIERRA DE LOBOS				
Cristina				
REVELACIÓN DE LA ORIENTACIÓN SEXUAL				
Inicio del relato	Anterior		Posterior	
	-		x	
Realización	Inicial			
	Realizada	Reprimida	No realizada	No definida
	x	-	-	-
	Final			
	Realizada	Reprimida	No realizada	
	x	-	-	
Reacción	Inicial			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	x	-	-	
	Final			
	Ocultación	Comunicación	No definida	
	-	x	-	

Por su parte, el personaje de Cristina, con mucho menor peso narrativo, no muestra dudas. El relato no se detiene en la caracterización sexual de este personaje, que parece motivado en un primer momento por la venganza (hacia el padre de Isabel, que la maltrataba) y el chantaje, pero que termina por responder a sentimientos hacia Isabel que el discurso define como verdaderos.

3.2.2. Inicio de una relación homosexual

TIERRA DE LOBOS	
RELACIÓN HOMOSEXUAL	
PERSONAJES	
Isabel y Cristina	
ACTRICES	
Adriana Torrebejano y Berta Hernández	
Inicio	18
Fin	No finaliza
Duración	9 (hasta el final de la 2ª temporada)



En el quinto episodio de la segunda temporada, Cristina ayuda a escapar a Isabel del ejército. Después Isabel deja de reprimir sus deseos y acaban por mantener relaciones sexuales. Este momento es el inicio de la relación entre los dos personajes, que se verá interrumpida por la decepción de Isabel al conocer que Cristina se acercó a ella para chantajearla, pero se retomará rápidamente.

3.2.3. Comunicación pública de la relación

TIERRA DE LOBOS							
COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA RELACIÓN							
Inicio del relato	Anterior			Posterior			
	-			x			
Coincidencia con revelación orientación sexual	Sí			No			
	x			-			
Ámbito				Laboral	Familiar	Personal	
	Capítulo			-	23	-	
	Forma	No premeditada	Ocultación	-	23	-	
			Casualidad	-	-	-	
	Premeditada		-	24	-		
	Reacción	INICIAL					
		Aceptación			-	-	-
		Rechazo			-	23	-
		Indiferente			-	24	-
		No definida			-	-	-
		FINAL					
		Aceptación			-	25	-
		Rechazo			-	26	-
		Indiferente			-	-	-
	No definida			-		-	

En el capítulo 7 (T2), Sebastián (Joel Bosqued) las sorprende y empieza a chantajear a Isabel. Luego se descubre que era un plan trazado con Cristina, pero esta rechaza su parte del dinero porque, argumenta, no quiere hacer daño a Isabel. Sebastián

le responde que “para ser una simple puta”, se ha enamorado muy fácilmente. Esta afirmación resulta interesante por ser anacrónica desde el punto de vista de la ambientación histórica del relato. En el siglo XIX, tal y como argumentan los estudios *foucaultianos*, la sexualidad se percibía como prácticas y no como identidad. Por ende, tanto esta frase como la propia inclusión de la trama en términos de historia de amor romántica, apela y coincide mucho más con la sensibilidad contemporánea.

En el octavo capítulo (T2), Cristina, arrepentida, le cuenta la verdad a Isabel, cuya primera reacción es el rechazo. No obstante, en ese mismo episodio, le salvará la vida a la prostituta y escaparán juntas.

En el décimo episodio (T2), Lobo descubre la relación entre Cristina e Isabel. Su reacción no puede ser más negativa, “Dios me ha castigado de la peor manera posible, mi propia hija revolcándose como una ramera desviada consumida por el vicio y la perversión”, “estás enferma, menos mal que tu madre está muerta”, “me das asco, pasarás el resto de tus días en un convento mientras yo intento olvidar que alguna vez fuiste mi hija”, asegura. Además, ordenará el asesinato de Cristina, aunque finalmente no se produzca.



Tierra de Lobos (Telecinco: 2010-), Temporada 2, Capítulo 10. Lobo descubre la relación entre Cristina e Isabel.

Sus hermanas, por su parte, se enterarán en el undécimo capítulo a través de Cristina, que les pide ayuda para sacarla del convento. “Isabel y yo estamos enamoradas”, afirma. A pesar de que al principio no se lo creen y lo rechazan, después le ayudan a escapar. No obstante, cuando Cristina e Isabel planean huir juntas, Nieves asegura “eso es porque no has conocido al hombre adecuado”.

3.2.4. Formalización legal de la relación

TIERRA DE LOBOS			
FORMALIZACIÓN LEGAL			
Formalización legal	No	Sí	
	x	Pareja de hecho	Matrimonio
		-	-

No se plantea la cuestión de la formalización legal de la relación homosexual.

3.2.5. Descendencia

TIERRA DE LOBOS					
DESCENDENCIA					
Descendencia	No	Sí			
	x	Anterior a la relación	Dentro de la relación		
		-	Inseminación		Adopción
			Banco de semen	Donante conocido	Relación sexual
			-	-	-

Tampoco se plantea la cuestión de la maternidad en la serie estudiada.

3.2.6. Crisis/ruptura

TIERRA DE LOBOS			
CRISIS / RUPTURA			
Conflicto	Diferencial	No diferencial	No definido
	x	-	-

Además de las dudas y la culpabilidad que siente Isabel, una vez iniciada su relación con Cristina, las crisis se producen por causas diferenciales. En primer lugar, porque Isabel descubre que Cristina la sedujo para chantajear a su padre y, en segundo, porque Isabel es recluida contra su voluntad en un convento, lo que conlleva la idea de que el hecho homosexual es pernicioso.

3.3. Desenlace del personaje

Dado que la serie aún no ha finalizado, se desconoce el desenlace de los personajes recurrentes lésbicos. Al final de la segunda temporada, Lobo le ofrece a Isabel no ir al convento si se casa con el hombre que él elija para ella.

3.4. Acciones diferenciales

TIERRA DE LOBOS				
ACCIONES DIFERENCIALES				
SEXUALES				
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
Caricias / besos	-	x	-	-
Acto sexual	-	-	-	x
Deseo sexual	-	x	-	-
Objeto del deseo heterosexual masculino	x	-	-	-
DE IDENTIFICACIÓN				
		Presente	Ausente	
Autodesignación / Designación de otros		x	-	
Reivindicación		-	x	
Subcultura LGTBI	Referentes culturales / sociales	-	x	
	Asociaciones LGTBI	-	x	
	Locales de ambiente	-	x	
Conflicto interno		x	-	
Transgenerización		-	x	
HOMOFOBIA				
		Presente	Ausente	
Agresión		x	-	
Exclusión		x	-	
Prejuicios		x	-	

Tanto las expresiones de afecto como el deseo sexual son representadas o sugeridas en la ficción analizada en la línea seguida por las otras series de televisión españolas generalistas. Sin embargo, las acciones diferenciales más representativas de este producto se producen en dos direcciones: la homofobia descarnada mostrada principalmente por el padre de la protagonista y la utilización de una modalidad de representación erótica que recurre al imaginario del lesbianismo conventual y carcelario de tradición literaria y cinematográfica (Pelayo, 2009: 276-280).

Las monjas del convento en el que es internada Isabel representan caricaturescamente la represión de los deseos. Le obligan, por ejemplo, a decir que rechaza sus “perversiones” y “a esa depravada” utilizando terminología como “aberración” o “desviada”. Parece improbable que, en la época, el padre hubiera explicado el motivo de su internamiento, pero la ficción parece beber más de una tradición narrativa ampliamente extendida en la representación del lesbianismo en la que se aborda desde un punto de vista criminalizador, pero al mismo tiempo erótico. Le someten a torturas físicas y psicológicas también en una línea que juega con el erotismo de lo prohibido y lo doloroso, asociado también con frecuencia a la representación, a menudo descalificadora o paródica, de los entornos de clausura religiosa como espacios donde lo extremadamente normativo acaba transformándose en intrínsecamente

perverso, en una lógica que parece responder al aforismo según el cual toda virtud llevada al extremo, se convierte en un vicio.



Tierra de Lobos (Telecinco: 2010-), Temporada 2, Capítulo 11. Isabel es sometida a torturas y vejaciones en el convento.

El revestimiento sexual de la trama lésbica, y en general de toda la serie, que cuenta con altas dosis de contenido erótico blando, se puede atisbar también en la manera en la que el personaje de Isabel “descubre” su orientación sexual. La sinopsis de la trama mostrada por la página web de la serie asegura que “la joven se da cuenta al ver a una chica del burdel desnuda” y añade: “tanto se excitó viendo a la prostituta, que no pudo evitar tocarse pensando en ella”³⁹. Aunque luego la trama discurra por vericuetos más vinculados a la historia de amor romántico tradicional, este primer momento, como otros de la trama, tiene un enfoque claramente erótico y busca en la utilización del sexo una forma de atraer al espectador.

Por otro lado, las acciones diferenciales homofóbicas son recurrentes y están encarnadas principalmente por las novicias y por el padre de Isabel. A pesar de la justificación argumental del contexto histórico en el que se ambienta la serie, se puede

³⁹ http://www.telecinco.es/tierradelobos/Isabel-descubre-lesbiana_5_1480701922.html (recuperado 22/02/2012)

ver en la utilización de este tipo de acciones un cambio con respecto a la línea que venía siguiendo la ficción española. La tendencia hacia un contexto diegético cada vez más integrador con respecto al lesbianismo se rompe en este producto. El condicionante histórico no parece singularmente relevante ya que, por un lado, se ha observado cómo otras ficciones históricas bordeaban tal aspecto en favor de lo que podríamos denominar una conexión con la sensibilidad contemporánea con respecto a la cuestión (por ejemplo, *Amar en tiempos revueltos* y *La República*) y, por otro, porque la propia *Tierra de Lobos* traspasa la barrera de la precisión histórica en muchos otros aspectos y situaciones. En este sentido, el recrudecimiento de la homofobia mostrada en la serie es, por un lado, fuente de conflicto inherente a todo guión, pero también parece apuntar a un cambio representativo, pero siempre respaldado por la moraleja narrativa de la importancia de la honestidad personal para con los deseos. De ahí que el personaje de Antonio Lobo actúe como antagonista e Isabel y Cristina, como heroínas del relato.

4.3. RESULTADOS

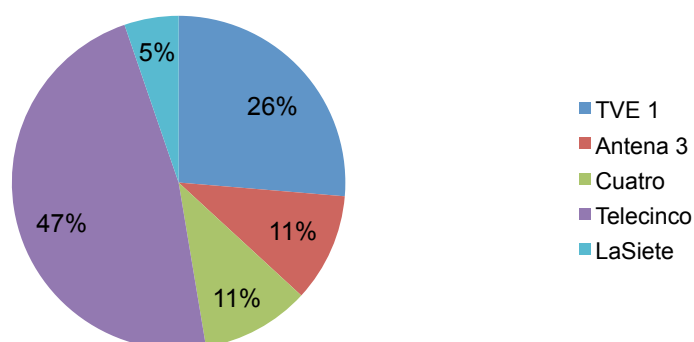
4.3.1. SERIES

4.3.1.1. DATOS GENERALES

4.3.1.1.1. Cadena

Δ

Series con personajes lésbicos recurrentes por cadenas



Se observa la preeminencia de Telecinco como la cadena generalista de televisión que más series ha incorporado con personajes protagonistas lésbicos (47%). Este dato resulta aún más rotundo si se suma la aportación de LaSiete, canal de emisión en la Televisión Digital Terrestre de la propia cadena Telecinco.

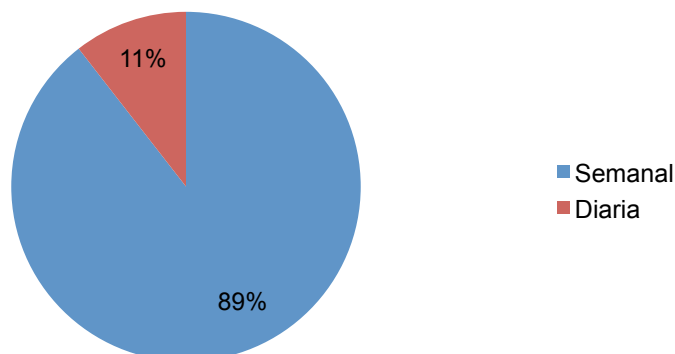
A continuación se sitúa TVE1 como la cadena que más series ha aportado a la muestra con un 26%. Resulta interesante reparar en el hecho de que las producciones con las que contribuye a la muestra se han situado siempre en periodos de gobierno socialista. Así, TVE1 emitió la primera ficción documentada con un personaje recurrente lésbico (*Mar de dudas*) en 1995, pero hasta 2005 (con *Amar en tiempos revueltos* y *Abuela de verano*) no vuelve a contar con un producto de producción propia de tales características. Parece plausible apuntar a razones de orden ideológico dada la singular relación histórica que ha tenido la televisión pública y el gobierno en España.

Con menor incidencia se encuentran los casos de Antena 3 y Cuatro (11%). No obstante, es importante señalar que mientras Antena 3 empezó sus emisiones en 1990, Cuatro lo hizo en 2005.

4.3.1.1.2. Frecuencia de emisión

4

Frecuencia de emisión

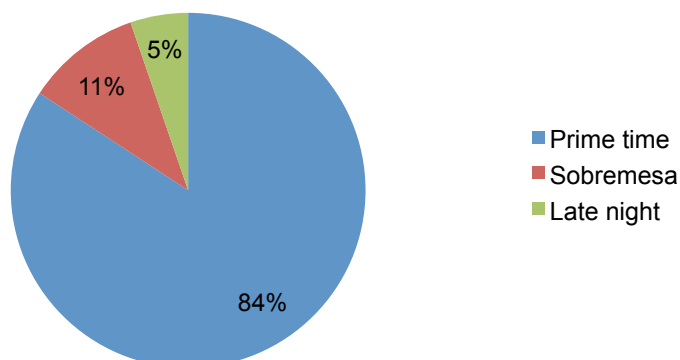


Las características de frecuencia y franja de emisión se encuentran íntimamente ligadas al formato de producción. En este sentido, se observa el predominio de las ficciones semanales (89%) que generalmente se emiten en la franja de *prime time* y que suelen contar con un mayor presupuesto de producción. Tan sólo *Amar en tiempos revueltos* y *El pasado es mañana* se emitían diariamente correspondiéndose con el formato televisivo de ficción de la denominada telenovela.

4.3.1.1.3. Franja horaria

4

Franja horaria de emisión

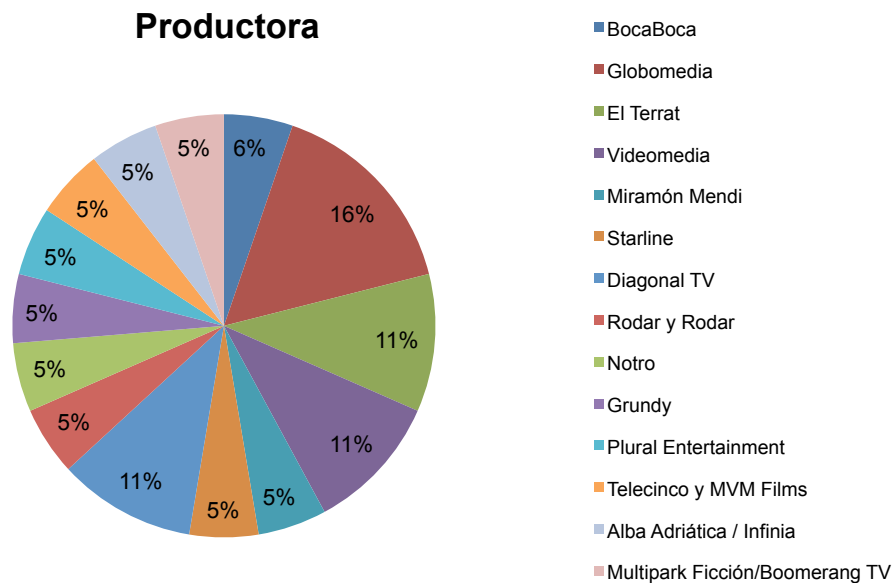


En consonancia con lo expuesto en el apartado precedente, domina la emisión en *prime time* (84%) sobre la de sobremesa (11%) y el *late night* (5%). Además de las implicaciones de orden económico-presupuestario que las franjas de emisión conllevan, el horario de emisión resulta fundamental en el análisis de la imagen que la televisión española ha ofrecido sobre el lesbianismo porque determina tanto cuánto como qué tipo de público potencial recibe los contenidos. En este sentido, las ficciones de *prime time* se dirigen a un público más amplio en cuanto a número y heterogéneo en cuanto a tipología, lo que repercute en una mayor difusión de los contenidos mostrados. No obstante, en el *target* típico de sobremesa tiene más presencia el público que no trabaja (tradicionalmente más femenino, envejecido o joven) (Contreras & Palacio, 2003, pp. 138-139). Por tanto, la inclusión de personajes protagónicos lésbicos en estos formatos puede resultar más audaz por dirigirse a un público, en principio, más conservador (personas mayores, amas de casa) o teóricamente protegido de ciertos contenidos (niños). Más aún si se trata de un producto con un abrumador éxito de audiencia como ocurre en el caso de *Amar en tiempos revueltos*. La inclusión de estos contenidos en el horario de sobremesa es sin duda un indicador de la progresiva aceptación social de la homosexualidad que es presentada a plena luz, metafórica y literalmente.

Por último, el *late night*, en el que tradicionalmente se sitúan los contenidos más adultos, es la franja horaria que alberga la serie *Sexo en Chueca*, en la que además de tratarse la homosexualidad de forma central, el sexo es un componente fundamental. Su colocación en la parrilla parece responder, por tanto, a estos dos factores: la centralidad de las tramas entorno a la diversidad sexual y la inclusión de contenidos más arriesgados o transgresores. Se trata, sin embargo, de un único caso. El grueso de la ficción con personajes recurrentes lésbicos ha sido emitida en *prime time*, lo que refuerza la idea de que la televisión ha tratado en general de transmitir una imagen integradora y contemporizadora.

4.3.1.1.4. Productora

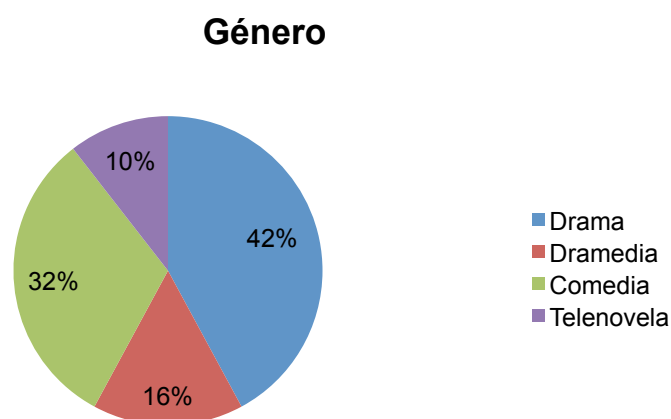
Δ



Se observa una gran atomización en cuanto a las productoras responsables de las ficciones incluidas en la muestra. Tan sólo Globomedia, el Terrat, Videomedia y Diagonal TV han producido más de una serie. El predominio de Globomedia resulta lógico dada su hegemonía en el sector desde mediados de los noventa (García de Castro, 2002, pp. 139-140; Palacio, 2005, p. 184). Las otras tres están detrás de dos producciones de la muestra cada una: *Moncloa*, *¿dígame?* y *Pelotas* (El Terrat), *Hospital Central* y *MIR* (Videomedia) y *Amar en tiempos revueltos* y *La República* (Diagonal TV).

4.3.1.1.5. Género

Δ

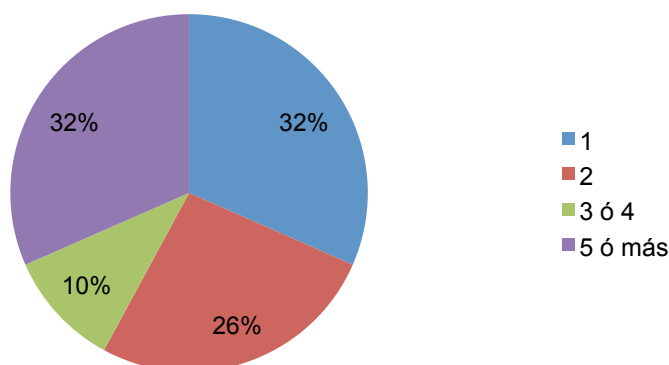


El drama es el género predominante en las producciones seleccionadas para la muestra (42%) seguido de la comedia (32%), la dramedia (16%) y la telenovela (10%). No existe, por tanto, una clara asociación entre un determinado género narrativo y la representación del lesbianismo en la ficción televisiva española. Tanto el drama, de forma más seria, como la comedia, con un cariz más desdramatizado, han abordado la cuestión. En este sentido, se ha huido tanto de las representaciones estereotípicas de personajes caricaturescos en la comedia, que ha tenido más peso histórico en el caso de los personajes masculinos, como de perversos en el terror, que ejemplifican los estereotipos descritos por Irene Pelayo (2009, pp. 273-292) en cuanto al lesbianismo en el internado, el convento, la prisión y el cine de vampiros.

4.3.1.1.6. Número de temporadas

4

Número de temporadas



La gran mayoría de la series incluidas en la muestra (68%) están compuestas por dos o más temporadas lo que indica que tuvieron un cierto éxito, que les hizo al menos renovar por una segunda temporada. Este factor es relevante desde el punto de vista de la representación del lesbianismo, ya que indica un cierto impacto social y de aceptación de los productos que incluyen el tema estudiado. Resulta necesario hacer la precisión de que dos de las series, *La República* y *Tierra de Lobos*, que se han contabilizado como compuestas por una y dos temporadas respectivamente, habían renovado por al menos otra tanda en el momento de corte temporal de la muestra (2012).

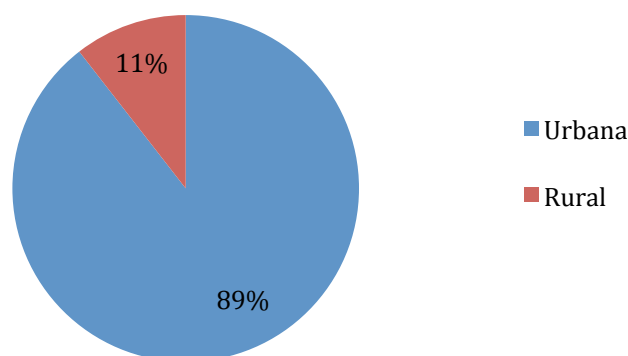
Destaca asimismo el elevado porcentaje (32%) de ficciones que cuentan con cinco o más temporadas, signo inequívoco de su representatividad en el panorama español. Entre ellas es especialmente significativo el caso de *Hospital Central*, que es hasta el momento la ficción más longeva de la televisión en España y que desde 2004 incluye personajes protagonistas caracterizados como lésbicos.

Por tanto, si bien no existen datos para vincular la inclusión de temáticas y personajes lésbicos de manera central en las ficciones con el éxito de audiencia, tampoco parece haber una correlación entre esta opción y el rechazo del público.

4.3.1.1.7. Ambientación

Δ

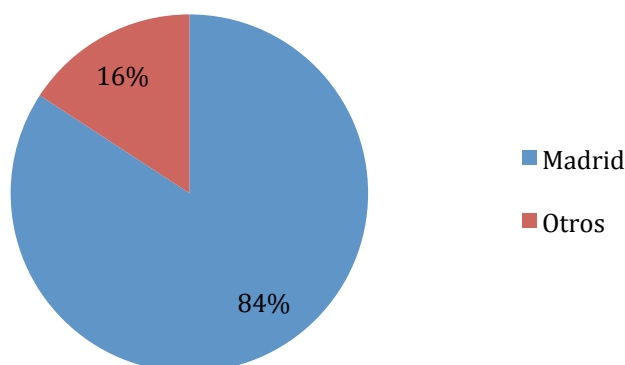
Ambientación espacial



El 89% de las series incluidas en la muestra están ambientadas en un espacio urbano. Tan sólo dos se desarrollan en un entorno rural: *Abuela de verano*, en Empordà (Cataluña), y *Tierra de Lobos*, en un medio rural indeterminado. Dado, por una lado, el carácter generalmente más conservador y tradicional de los entornos rurales con respecto a los urbanos y, por otro, las posibilidades de anonimato y la mayor diversidad de las ciudades, cabe pensar que el dato se correlaciona de forma lógica con la realidad social o que responde al tópico que relaciona la expresión LGBTI con un entorno urbano. Asimismo, pone de manifiesto las dificultades que la diversidad afectivo-sexual encuentra en los contextos rurales.

Δ

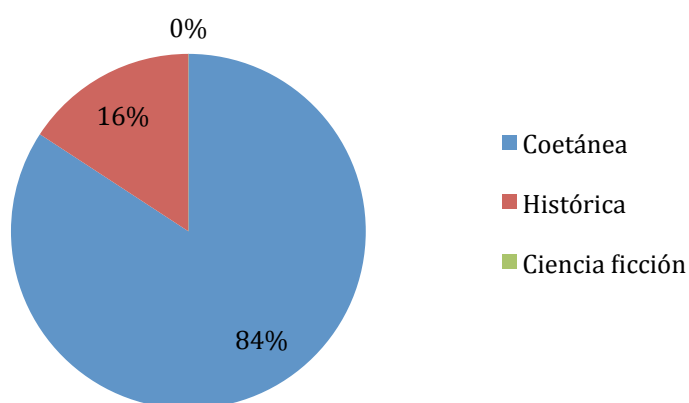
Ambientación espacial



Madrid se presenta, por otro lado, como urbe absolutamente predominante en la ambientación de las ficciones seriales de la muestra. Tan sólo las mencionadas *Abuela de Verano* y *Tierra de Lobos*, que optan por un entorno rural, y *Pelotas*, que ubica la trama en L'Hospitalet de Llobregat, no están ambientadas en la capital del Estado español. En este sentido, resalta la infrarrepresentación de otros municipios, en principio igualmente comunes en otros discursos de ficción en el tratamiento de esta temática, como Barcelona, Valencia, etc..

Δ

Ambientación temporal

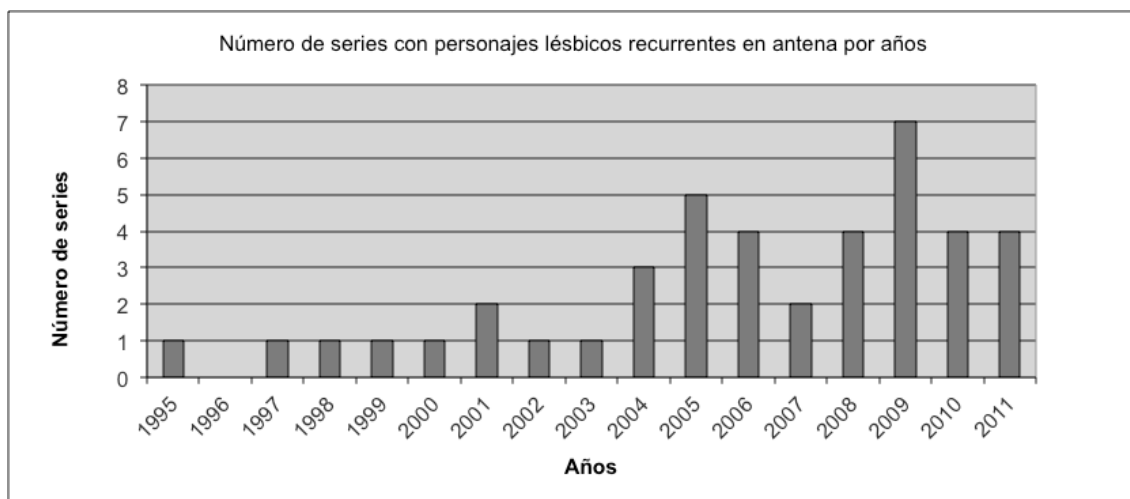


La ambientación temporal dominante es la coetánea a la de la emisión. Sin embargo, en tres de las series estudiadas, la trama se sitúa cronológicamente en un momento anterior al de emisión. Tal es el caso de *Amar en tiempos revueltos*, *La República* y *Tierra de Lobos*, cuya forma de abordar la cuestión está obviamente influida por la época histórica en la que se ambientan, pero cuyo tratamiento conecta en

mucha mayor medida con la sensibilidad de su contexto de emisión, el actual. En ese sentido, apuestan por una forma de representación naturalizada y desdramatizada más cercana a los patrones representativos y de consideración social de la homosexualidad de la contemporaneidad que de la época en la que se ambientan, salvo en el caso de *Tierra de Lobos*.

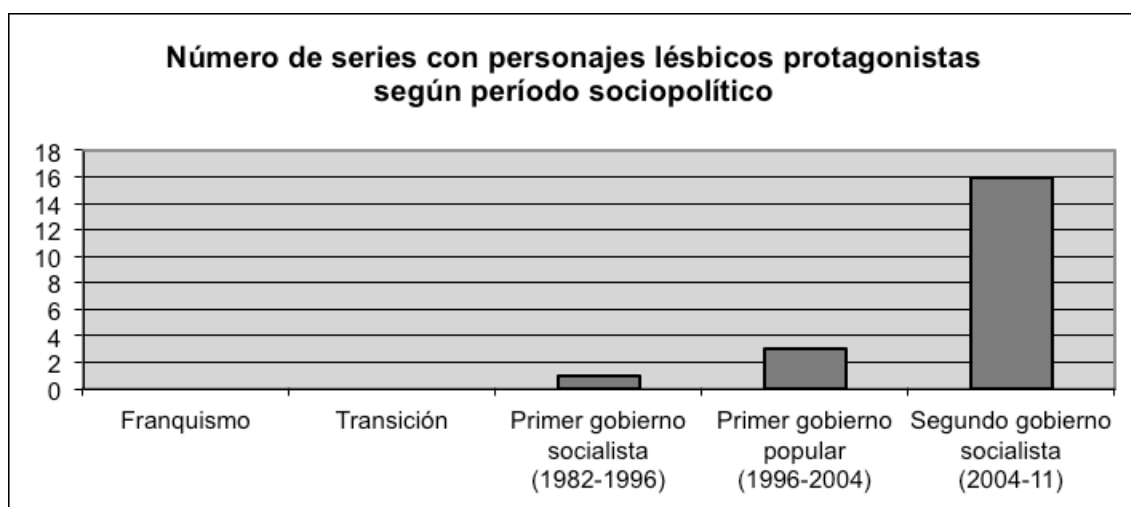
4.3.1.2. CONTEXTO HISTÓRICO

Como venimos señalando a lo largo de todo el trabajo doctoral, resulta especialmente interesante la relación entre la representación del lesbianismo en la ficción televisiva española y el contexto histórico. Por una lado, se observa la tardía incorporación de la cuestión (1995) en comparación con otros medios como el cine o la literatura fruto de la propia naturaleza del medio, que en sus emisiones generalistas trata de llegar a un público lo más amplio posible y, por tanto, tiende a ser cauto con las cuestiones controvertidas.



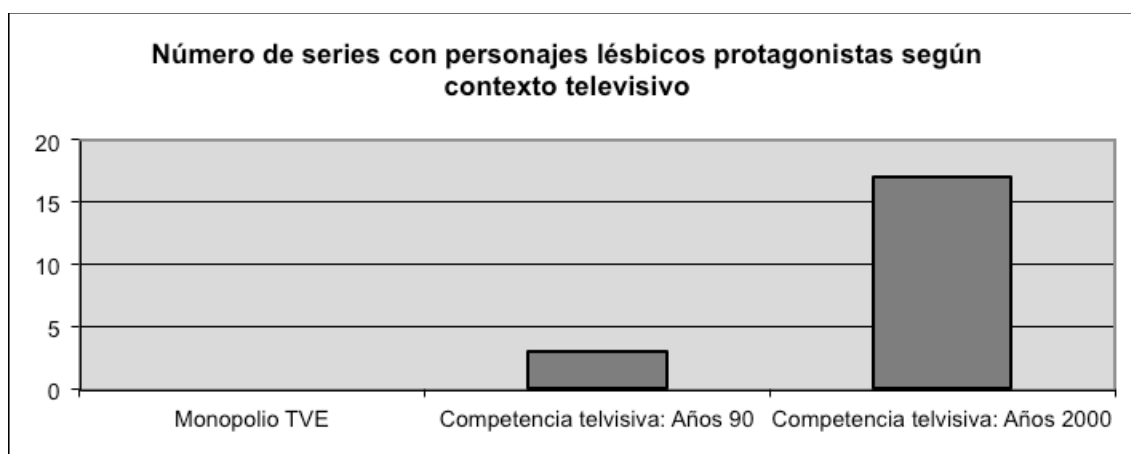
Por otro lado, la evolución cronológica muestra un aumento del número de series que contaban con personajes lésbicos recurrentes. Destacan los repuntes de 2005, que coincide con el debate y la modificación del Código Civil en materia de matrimonio, y 2009, año en el que llega a haber siete series distintas en antena con personajes lésbicos protagonistas o co-protagonistas. Se observan además dos etapas claras desde la primera inclusión: la del periodo 1995-2003 en la que se muestran casos esporádicos siendo 2001 el año con más representación con dos series en antena y la del periodo 2004-2011 en la que hay un aumento significativo del número de ficciones que abordan la cuestión.

4.3.1.2.1. Sociopolítico



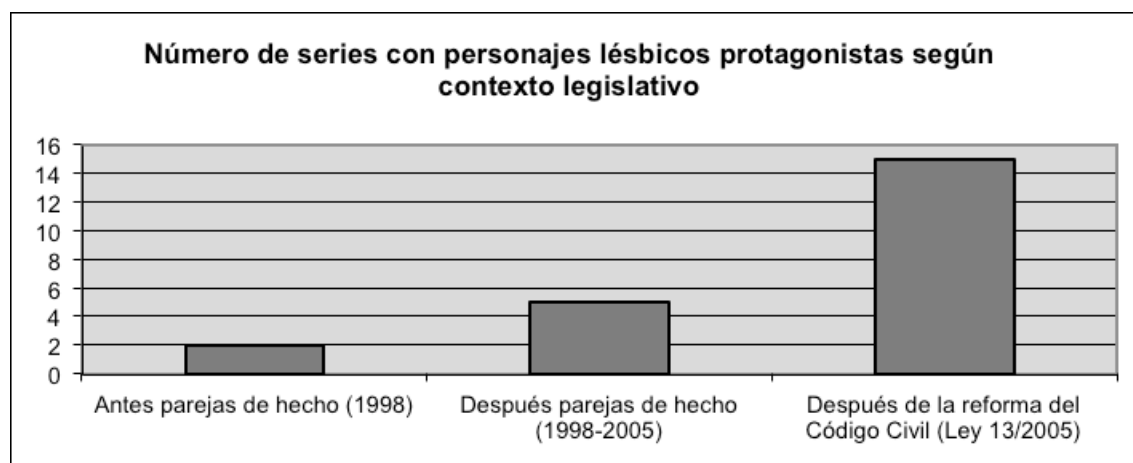
El análisis del número de ficciones en antena de la muestra en relación con el periodo sociopolítico indica una clara correspondencia entre ambos datos. Desde la completa ausencia durante la dictadura franquista y la transición democrática, en la que el cine fue el medio preponderante a la hora de abordar la cuestión, hasta la significativa apuesta por dichos contenidos en el periodo del segundo gobierno socialista (2004-2011). Tanto durante el primer gobierno socialista (1982-1996) como en el primer gobierno popular (1996-2004), la representación es cuantitativamente casi anecdótica y parece ser el clima social derivado de la propuesta y ejecución de las reformas legales en materia de derechos civiles impulsadas por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero el que rompe definitivamente con el tabú representacional pasando de tres a dieciséis ficciones.

4.3.1.2.2. Televisivo



Los datos en cuanto al contexto televisivo de emisión de las ficciones seleccionadas para la muestra señalan la inexistencia de representación durante el monopolio de Televisión Española siendo con la introducción de las operadoras privadas cuando se empieza a abordar la cuestión. Primero tímidamente durante la década de los noventa y después con más profusión en los dos mil.

4.3.1.2.3. Legislativo



Los datos en relación con el contexto legislativo son especialmente significativos porque indican que las reformas legales precedieron en gran medida a la representación televisiva y, por tanto, sugieren que fueron las directrices políticas las que en este caso contribuyeron de forma definitiva al cambio social y no a la inversa, es decir, no recogieron una demandas sociales ampliamente extendidas y prolongadamente requeridas. Aunque bien es cierto que los colectivos LGTBI sí manifestaban dichas reivindicaciones, por lo mostrado en las ficciones televisivas, el tema no parecía estar en la agenda social hasta que se impulsó desde ámbitos gubernamentales. Antes de 2005, año de aprobación de la conocida popularmente como Ley de matrimonio homosexual⁴⁰, sólo siete ficciones habían contado con personajes lésbicos recurrentes⁴¹.

⁴⁰ “Aunque la modificación se conoció popularmente como “Ley de matrimonio homosexual” por ser esta la expresión más extendida en los medios de comunicación que abordaron la cuestión a lo largo de todo el proceso, esta denominación es incorrecta puesto que lo que caracteriza el proceso legislativo español en esta materia, diferenciándolo esencialmente de iniciativas precedentes, es que no se legislaba de manera específica una nueva modalidad de matrimonio, sino que la ley vigente se extendía a la totalidad de la población, sustituyendo las marcas de género que, en su redacción original, limitaban su aplicación en función del sexo de los ciudadanos. Se sustituye, por ejemplo, los términos “marido” o “mujer” por “cónyuge”, y “padres” por “progenitores”” (Alfeo & González de Garay, 2010: 1).

Después de esta fecha, quince. Además, dos de esas cinco series, *Hospital Central* y *Aquí no hay quien viva*, introdujeron los personajes lésbicos que forman parte de la muestra en 2004, cuando ya se habían anunciado las reformas.

De hecho, el programa electoral del Partido Socialista Obrero Español para las elecciones generales de 2004 incluía el siguiente punto:

Derecho al matrimonio civil: Modificaremos el Código Civil a fin de posibilitar el matrimonio entre personas del mismo sexo y el ejercicio de cuantos derechos conlleva, en igualdad de condiciones con otras formas de matrimonio, para asegurar la plena equiparación legal y social de lesbianas y gays.

(Programa electoral del PSOE para las elecciones generales de 2004, p. 33)

Además, en julio de 2002 el entonces líder de la oposición, José Luis Rodríguez Zapatero, fue portada de la revista de contenido gay *Zero* bajo el titular: “Matrimonio, sí. Adopción, ya veremos” (Osa Fernández, 2005). La vocación renovadora en el ámbito apuntado por parte del PSOE se intuía también en la escalada política de figuras vinculadas a la reivindicación de los derechos LGTBI, como la de Pedro Zerolo, que en 2003 pasó a ser concejal en el Ayuntamiento de Madrid y en 2004 a ostentar el cargo de responsable de la Secretaría de Movimientos Sociales y Relaciones con las ONG.

La línea política de reconocimiento de derechos para los homosexuales tuvo su continuación en el discurso de investidura de José Luis Rodríguez Zapatero como nuevo Presidente del Gobierno, en el que reiteró su intención de aprobar el matrimonio entre personas del mismo sexo:

Lo diré con claridad: homosexuales y transexuales merecen la misma consideración pública que los heterosexuales y tienen el derecho a vivir libremente la vida que ellos mismos hayan elegido. Modificaremos, en consecuencia, el Código Civil para reconocerles, en pie de igualdad, su derecho al matrimonio con los efectos consiguientes en materia de sucesiones, derechos laborales y protección por la Seguridad Social; modificación de las normas civiles que afectará a otros extremos del derecho de familia, con el fin de facilitar el derecho a la separación y el divorcio y asegurar el pago de las pensiones alimenticias.

(Zapatero en la sesión de investidura como Presidente del Gobierno, 15 de abril de 2004, pág. 24)

⁴¹ A pesar de que también se emitieron otras ficciones con personajes gays o bisexuales masculinos con anterioridad a 2005 y, al igual que en el caso de la representación lésbica, las series con este tipo de personajes aumentaron significativamente tras el debate y posterior aprobación de las modificaciones legislativas.

El 30 de junio de 2004 el entonces Ministro de Justicia, Juan Fernando López Aguilar, anunció en el Congreso de los Diputados la aprobación del anteproyecto de ley que permitiría el matrimonio homosexual y el 30 de diciembre de ese mismo año fue aprobado dicho anteproyecto.

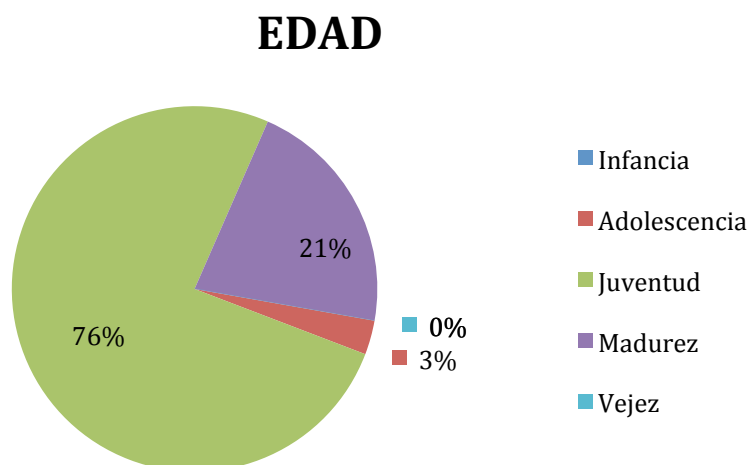
Por tanto, se observa, en primer lugar, la intrincada relación entre televisión y contexto sociopolítico y, en segundo, la correlación en este caso concreto entre las reformas legales de los derechos LGTBI anunciadas y aprobadas en España y la representación de la cuestión lésbica en televisión.

4.3.2. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE LÉSBICO

4.3.2.1. ASPECTO EXTERNO

4.3.2.1.1. Edad

4



El 76% de los personajes lésbicos de la muestra tiene una edad comprendida entre los 20 y los 39 años. Tan sólo un 3% son adolescentes y un 21% se sitúan en la etapa denominada madurez, que abarca desde los 40 hasta los 59 años. Asimismo, resulta significativo que, dentro de la muestra, no exista ni un solo ejemplo de personaje por encima de los 60 años, la etapa que, siguiendo a Rice (1997, p. 6) y Lefrançois (2001, p. 4), hemos definido como vejez.

Estos datos pueden responder principalmente a dos factores. El primero, el lesbianismo se asocia a una cierta idea de modernidad y, por tanto, a la juventud, pero salvaguardando la franja de edad de la infancia y de la adolescencia, etapas en las que los sujetos se consideran moldeables y que tradicionalmente han sido protegidas de las representaciones homosexuales por ser un tema considerado como adulto⁴². Por tanto, parece que las representaciones lésbicas de la televisión española contrarrestan su

⁴² De ahí las polémicas surgidas alrededor de personajes de animación infantil como los de Bob Esponja [“Bob Esponja es gay, según la Comisión de Defensa de la moral ucraniana” (2012, Agosto, 16)] o los Teletubbies [Cuna, F. (1999, Febrero, 12)] y la adaptación de los contenidos televisivos infantiles con personajes homosexuales [Amelia (2012, Agosto, 29)].

propio e intrínseco carácter potencialmente polémico no asociándolo en este caso a otro factor como la edad que pudiera suscitar más críticas, incomodar o sorprender más a los espectadores. Asimismo, no se aglutinan en un mismo personaje factores que aumenten la posible vulnerabilidad o excepcionalidad del personaje como podría ser una avanzada edad.

El segundo factor puede provenir de los cánones sociales de belleza y aceptación, según los cuales la juventud se considera uno de los aspectos más valorados, especialmente en las mujeres. Este es uno de los rasgos en los que repararemos para comprobar si los personajes de la muestra, independientemente de su orientación sexual, resultan estar influidos por los condicionantes sociales asociados al sexo femenino.

Haciendo un repaso individual de cada una de las categorías de edad, nos encontramos, en primer lugar, con la etapa de la infancia, que hemos situado entre los 0 y los 11 años. Como hemos señalado, no hay ningún personaje dentro de la muestra seleccionada que se sitúe en esta franja de edad. Por un lado, parecería lógico dado que aún en esos años no se ha forjado la identidad sexual ni se mantienen generalmente relaciones sexuales. Sin embargo, sí existen multitud de representaciones sentimentales heterosexuales en personajes de estas edades, que en gran medida se producen por imitación de los modelos adultos. De hecho, en *Siete vidas*, cuando la hija de Félix (Florentino Fernández) empieza a jugar con dos muñecas besándose imitando a Diana, es rápidamente cortada por su padre, quien asegura que “mujer más mujer, amistad. Hombre más mujer, amor” [*Siete vidas* (Telecinco: 1999-06), Capítulo 94].

Resulta especialmente significativo el caso del personaje de Feli (Gemma Lozano) en *Abuela de verano*. Se trata de una de las nietas de la protagonista, Eva Sagués (Rosa María Sardá), tiene diez años y es definida por los propios creadores de la serie como “la rebelde”, viste con bermudas y camisetas anchas, le encantan los animales y canta en el coro del pueblo. En el capítulo décimo de la serie, este personaje verbaliza su deseo de parecerse a su vecina homosexual en lo que constituye una de las aproximaciones más significativas a la representación del lesbianismo en personajes infantiles de la televisión española. Asimismo, la forma en la que transcurre dicha conversación evidencia el fin ejemplarizante del propio relato construyendo un discurso sobre la normalidad de los sentimientos independientemente del sexo o de la edad: “son dos mujeres que quieren estar juntas porque se quieren, eso es normal”, afirma Eva.



FELI: Ta, ta, ¿puedo hacerte una pregunta?

EVA: Sí, pero que sea fácil.

FELI: ¿Dora y María Antonia son novias?

EVA: Pregúntaselo a ellas.

FELI: Lo son, ¿o no?

EVA: Bueno, sí, eso parece.

FELI: Y cuando dos chicas se hacen novias, ¿una hace el papel de chico?

EVA (silencio)

FELI: ¿Me has oído?

EVA: Sí, sí te he oído.

FELI: Yo creo que Dora es el chico.

EVA: ¿Por qué?

FELI: Porque es mayor

EVA: Bueno, hay parejas en las que la mujer es mayor y no creo que haga de chico.

FELI: Bueno, pero no es lo normal.

EVA: ¿Lo normal?, ¿por qué no es normal? Tú y yo somos chicas y nos queremos, ¿eh? Es normal. Yo soy mayor, ¿hago de chico? A ver, Dora y María Antonia son dos mujeres que quieren estar juntas porque se quieren, eso es normal. Lo normal es quererse y no es necesario hacer el papel de hombre o mujer.

FELI: ¿Tú crees que llegarán a casarse?

EVA: Sí, si quieren. ¿A qué viene tanto interés?

FELI: Cuando sea mayor quiero ser como María Antonia.

EVA: Claro, veterinaria.

FELI: Quiero decir que quiero ser como María Antonia.

EVA: Eso está muy bien, pero ser uno mismo es estupendo.

Abuela de Verano (TVE 1: 2005), Capítulo 10

Por otro lado, el personaje de Fani (Alicia Rozas) en *Farmacia de guardia* (Antena 3: 1991-95) tiene una cierta relación con la representación del lesbianismo en la infancia. Aunque en los capítulos de la emisión original de la serie, en los que interpretaba a una niña pequeña, no se aborda la posible homosexualidad del personaje, la emisión de la *TV Movie* “La última guardia” en 2010 revelaba que Fani, ya adulta, estaba saliendo con otra mujer e incluso estaban esperando un hijo. En este sentido, cabe destacar las diferencias en la forma de abordar la homosexualidad en los distintos momentos históricos de una serie como esta, caracterizada por sus “contenidos políticamente correctos con el contrapunto de personajes secundarios conservadores” (Palacio, 2005, p. 181). Es decir, como mencionamos en la parte dedicada a la homosexualidad masculina en la ficción televisiva española, en 1995 *Farmacia de guardia* abordó el tema a través de un personaje muy secundario radicando el conflicto en el rechazo que sufre al revelar que es homosexual. Mientras que en el año 2010 decide dotar a uno de sus protagonistas del rasgo homosexual haciendo una representación más integradora; no hay conflicto por la orientación sexual del personaje, sino simplemente sorpresa en los personajes conservadores como el de Adolfo (Carlos Larrañaga); y satisfactoria para el personaje, que, a diferencia del de 1995, está realizado sentimentalmente: tiene pareja y van a tener un hijo.



Aproximaciones como las expuestas no se incluyen dentro de la muestra por no cumplir criterios de selección como el de que el relato explicita inequívocamente la orientación homosexual del personaje. Sin embargo, es significativa la escasez de este tipo de representaciones.

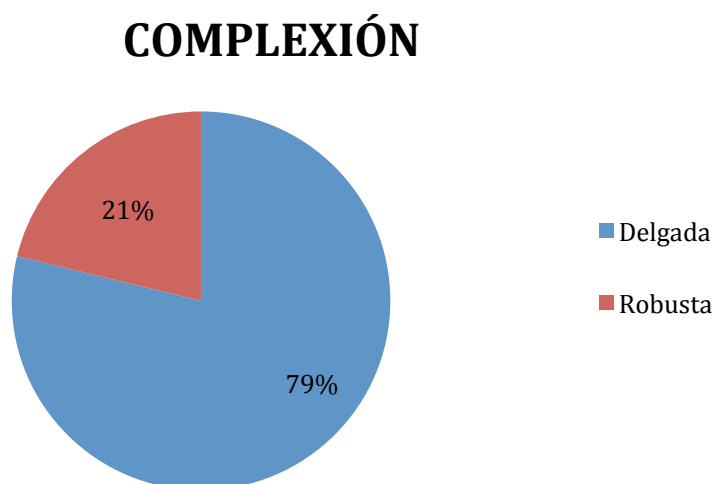
La segunda categoría, la adolescencia, tiene como único representante dentro de la muestra al personaje de Sofía en *Cuestión de sexo*. Sin embargo, el tema ha sido abordada de manera incidental en series de temática adolescente como *Al salir de clase* (Telecinco: 1997-2002), *Compañeros* (Antena 3: 1998-2002), *Hasiberriak* (ETB 1: 2000-02), *Un paso adelante* (Antena 3: 2002-05) o *Física o química* (Antena 3: 2008-11) (ver apartado 3.2.3).

Como hemos señalado, el grueso de la representación del lesbianismo en la ficción española se sitúa en personajes con una edad comprendida entre los 20 y los 39 años (74%). El segundo grupo en porcentaje de representación es el compuesto por los personajes maduros, es decir, aquellos con una edad comprendida entre los 40 y los 59 años: Olga en *Mar de dudas*, Aurora en *El pasado es mañana*, Matilde en *Amar en tiempos revueltos*, Nieves en *Hay alguien ahí* Reyes y Araceli en *La que se avecina* y Amparo en *14 de abril. La República*. La mayoría de estos personajes, no obstante, se sitúan más cerca de la menor edad que define la horquilla de la categoría, los cuarenta años, lo que reafirma la vinculación del lesbianismo con la juventud en las representaciones televisivas.

Esta misma idea es ratificada por el hecho de que no haya ninguna representación en el grupo de edad de más de 60 años dentro de la muestra. Sin embargo, fuera de la muestra se sitúa el caso de Emilia (Luisa Gavasa) en *700 euros* (Antena 3: 2008), un ejemplo de representación del lesbianismo en la vejez.

4.3.2.1.2. Compleción

4



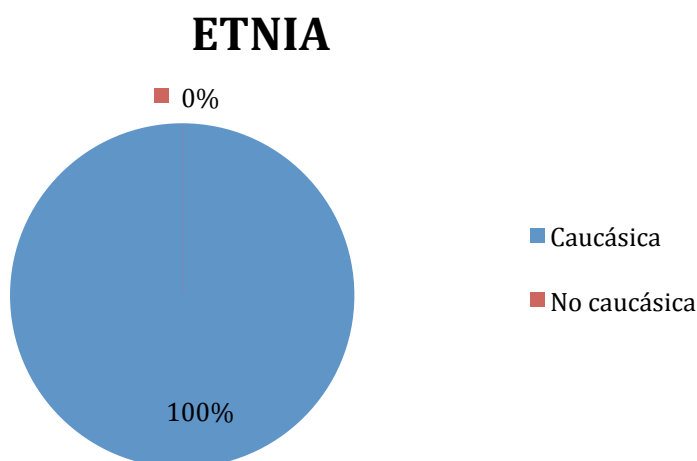
La gran mayoría de los personajes lésbicos protagonistas de la ficción televisiva española (79%) están delgadas. Sólo un 21% de ellas tiene una complexión robusta. En ningún caso se trata de personajes con sobrepeso, sino que cuentan con un físico menos canónicamente estilizado. En esta categoría se incluyen los personajes de Olga (MDD), Diana (7V), Esther (HC), Matilde (AETR), Nieves (HAA), Araceli y Reyes (LQSA).

Gran parte de los personajes cuya complexión es delgada resaltan además por tener cualidades físicas especialmente valoradas en el modelo actual de belleza femenina, tales como la altura, la proporcionalidad, la voluptuosidad de los labios, etc. Y, de hecho, varias de ellas han ejercido como modelos (Laura Sánchez, Carolina Cerezuela, Patricia Vico, Vanesa Romero).

Por tanto, en lo referente a la complexión física, la representación televisiva de las lesbianas rompe con el estereotipo tradicional. La elección mayoritaria de un modelo de mujer físicamente canónica puede responder a varios factores: la búsqueda de la captación y fidelización de un cierto público masculino heterosexual, la intención de compensar con otras características socialmente valoradas la orientación sexual, la contestación del estereotipo lésbico, los imperativos estéticos de género en la sociedad actual, etc.

4.3.2.1.3. Etnia

Δ



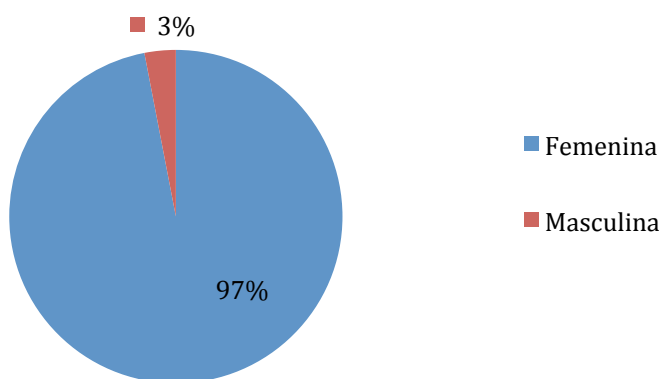
Todos los personajes que conforman la muestra son de etnia caucásica. Por tanto, el telespectador percibe un modelo unitario de representación del lesbianismo en cuanto a la etnia a la que se asocia. Siguiendo a Johann Friedrich Blumenbach (Malgesini y Jiménez, 2000), la etnia caucásica es la propia de aquellas personas con un color de piel pálido que parecen originarias de Europa.

Este rasgo concuerda con el ideal de belleza femenino que, según Cáceres Zapatero y Díaz Soloaga (2008), se asocia, entre otras características, a la piel blanca. Además, no refleja la diversidad étnica española, sino que, de nuevo, parece privilegiar un modelo de representación en el que los rasgos que definen al personaje lésbico son los propios de los grupos sociales dominantes, en una suerte de compensación de su caracterización sexual.

4.3.2.1.4. Feminidad

4

APARIENCIA EXTERNA



Tan sólo uno de los personajes de la muestra tiene una cierta apariencia externa masculina. Se trata del personaje de Reyes (María Casal) en *La que se avecina*. Según los criterios establecidos en el modelo de análisis en este punto, sólo el pelo largo y suelto y el maquillaje distanciarían la caracterización externa de este personaje del modelo *butch*. Se trata, por tanto, de una interesante negociación del umbral de lo asimilable en relación con las características de feminidad y masculinidad, que pone de manifiesto los límites de representación del modelo *butch*. El discurso utiliza un arquetipo masculino de apariencia (expresión corporal vehemente y vestimenta asociada

al género masculino: camisas, pantalones, botas anchas y sin tacón, etc.), pero incorporado a un tipo corporal *femme*.

En la línea de las estrategias utilizadas por el discurso televisivo señaladas en este trabajo, el mecanismo de filtrado de los rasgos de masculinidad asociados al lesbianismo resulta especialmente relevante principalmente por una razón: evidencia la intolerancia social del contexto de producción/emisión con respecto a la apariencia masculina del sexo femenino. Factor reforzado por el hecho de que el 97% restante de la muestra sean personajes con una apariencia externa femenina.



Reyes (María Casal) en *La que se avecina* (Telecinco: 2007-) pone de manifiesto los límites representativos de la lesbiana *butch*: es el único personaje con apariencia externa masculina de la muestra, pero está vinculado a un tipo corporal *femme*.

Por tanto, la ficción televisiva española ha ofrecido, hasta ahora, una imagen del lesbianismo asociada a la apariencia externa femenina. De esta manera, se constata que la representación televisiva ha optado por un modelo de representación alejado de los estereotipos culturales en lo referente al aspecto de los personajes, ya que tradicionalmente se ha vinculado el lesbianismo con la masculinidad. Por otro lado, la inexistencia de modelos significativos de lesbiana masculina en la ficción televisiva española hace que un tipo social, el definido como *butch*, esté exigüamente representado. A este respecto, Ricardo Llamas (1997a, p. 76) señalaba que, en el ámbito

de la representación, “[f]rente al cuestionamiento de la feminidad se establece su confirmación también para las lesbianas”.

Incluso en un género tradicionalmente asociado a la homosexualidad (más a la masculina que a la femenina), y que ha representado el prototipo *butch*, como es el carcelario (Pelayo, 2009, pp. 279-280), el modelo de representación del personaje lésbico incide, en el caso televisivo, en la feminidad de su apariencia externa. Este es el caso de *Sin tetas no hay paraíso*, que opta por dotar a su personaje protagonista lésbico con unos rasgos externos asociados culturalmente con la feminidad. A pesar de que el personaje de Daniela Mejía cumple el papel de antagonista en la tercera temporada de la serie, su aspecto físico pretende no crear rechazo en el espectador, sino, más bien, resultar seductor.

Detrás de esta decisión puede estar un factor común a todos los personajes de la muestra: el atractivo voyeurístico, tradicionalmente asociado a cierto sector del público heterosexual masculino, de las relaciones lésbicas. De hecho, algunos teóricos han señalado que se debe, como en el caso del sexo lésbico en las películas pornográficas, a un deseo masculino heterosexual, a una fantasía heteronormativa en la que las atractivas mujeres mantienen relaciones para satisfacer voyeurísticamente al espectador. Pero “[e]l problema con esa línea crítica es que nos dice más de la eterna sospecha de los críticos sobre la opresiva conversión en objeto de las mujeres por parte de la cultura de masas y sobre la deshonor de los deseos genuinamente lesbianos” (Heller, 2006, p. 56) que de cualquier otra consideración. Es decir, no tiene en cuenta los deseos de las lesbianas como espectadoras.





Sin tetas no hay paraíso (Telecinco: 2008-09). A pesar de que los personajes episódicos en la cárcel aparecen representados con una apariencia masculina, la protagonista no subvierte los imperativos de género y ofrece una imagen más femenina que sus compañeras.

Además de la escasez de personajes *butch* de relevancia, destaca también la frecuencia con la que el modelo *femme* ha sido representado en la ficción televisiva española. Entre los personajes de la muestra, destacan ejemplos como el de Vero en *Hospital Central* o Ana en *Aquí no hay quien viva*, personajes cuya apariencia externa es extremadamente femenina y canónicamente atractiva. También es significativo, en este sentido, que, por ejemplo, un gran número de parejas ocasionales de Diana en *Siete vidas* hayan sido interpretadas por modelos, *misses* o presentadoras de televisión vinculadas al mundo del *glamour* (Rocío Madrid, Anne Igartiburu, Esther Arroyo, Eva González, etc.). Asimismo, una *miss* España como Lorena Bernal interpretaba en *El pasado es mañana* a la ex novia de Marga.



Vero (Carolina Cerezuela) y Ana (Vanesa Romero). Dos ejemplos de representación de lesbiana *femme*.

Sin embargo, este factor resulta aun más relevante si tenemos en cuenta el hecho de que la *femme* suele “emparentarse con la *butch*” (Pereda, 2004, p. 83), pero esto no sucede en la ficción televisiva española. Ninguna de las parejas de personajes de la muestra responden a este modelo y tan sólo en un fugaz momento de *Amar en tiempos revueltos* pudimos asistir a una representación de una pareja *butch-femme*. Se trata de Beatriz de la Palma y su acompañante, vestida de hombre, que acuden juntas a un local nocturno. No obstante, la apariencia masculina de este personaje secundario también se encuentra filtrada; el uso de grandes pendientes, el pelo largo o maquillaje nos lo indican.



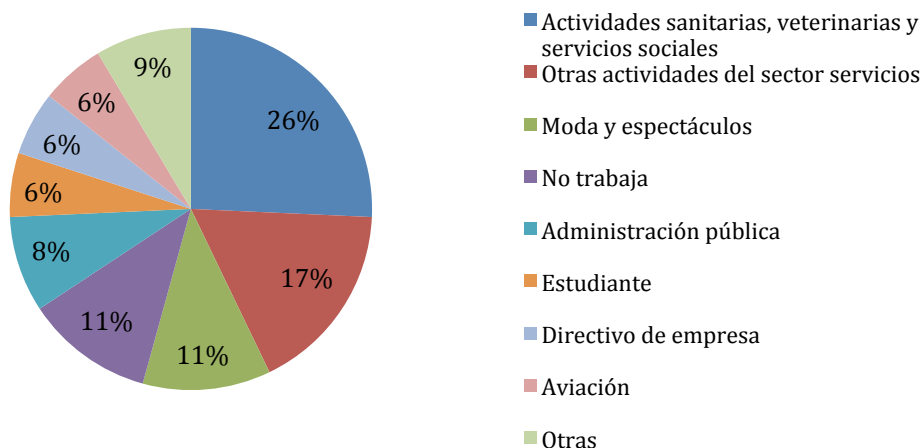
Amar en tiempos revueltos (TVE 1: 2005-). Beatriz de la Palma y su acompañante en el capítulo 34. Ejemplo excepcional de representación de una pareja *butch-femme*.

Por tanto, y teniendo en cuenta los presupuestos de la Teoría *Queer* sobre la férrea división social de los sexos, resulta significativo constatar cómo en la representación audiovisual del lesbianismo en la televisión española, la feminidad en la apariencia externa de los personajes ha resultado hasta el momento un imperativo categórico. La hipótesis plausible que permitiría explicar este hecho está en la línea de lo expuesto anteriormente: el relato audiovisual intenta compensar el potencial rechazo del espectador hacia un personaje homosexual dotándolo de otras características que lo hagan más asimilable. En este sentido y en una sociedad fuertemente dividida en sexos, heterosexista y machista, la feminidad de los personajes lésbicos se convierte, cuando menos, en un salvoconducto para la representación del lesbianismo y, *de facto*, en obligatoria.

4.3.2.2. OCUPACIÓN PROFESIONAL

4

OCUPACIÓN PROFESIONAL



La distribución de las diferentes ocupaciones profesionales de los principales personajes lésbicos de la ficción televisiva española muestra el predominio de las actividades relacionadas con la sanidad, la veterinaria y los servicios sociales (26%). A continuación, se sitúa el grupo de otras ocupaciones laborales del sector servicios (17%), las relacionadas con la moda y mundo del espectáculo (11%), los que no desempeñan ninguna actividad profesional (11%), los miembros de la Administración pública (8%), los estudiantes (6%), las directivas de empresa (6%), las profesiones relacionadas con la aviación (6%) y otras (9%). En este recuento se han contabilizado por separado las distintas ocupaciones laborales de cada personaje de la muestra en el desarrollo de la serie, de manera que personajes como, por ejemplo, el de Nieves en *Pelotas* está incluido dos veces en la categoría de “otras actividades del sector terciario” tanto por su trabajo como guía turístico (primera temporada) como por el de dependiente (segunda temporada).

En relación con el primer grupo, resulta significativa la preeminencia de las profesiones sanitarias y asistenciales con un total de cuatro médicos [Maca, Vero (*Hospital Central*), Silvia (*Los hombres de Paco*) y Lea (*MIR*)], una enfermera [Esther (*Hospital Central*)], dos veterinarias [Bea (*Aquí no hay quien viva*) y María Antonia (*Abuela de verano*)], una dentista [Reyes (*La que se avecina*)] y una asistente social [Olga (*Mar de dudas*)].

El segundo grupo está compuesto por profesiones también del sector servicios, pero no relacionadas con la atención sanitaria o social y con un perfil más bajo de cualificación: secretaria [Bea (*Más que amigos*)], dependienta [Teresa (*Amar en tiempos revueltos*) y Nieves (*Pelotas*)], camarera [Sofía (*Cuestión de sexo*) y Bea (*Sexo en Chueca*)], guía turístico [Nieves (*Pelotas*)]⁴³ y peluquera/terapeuta [Araceli (*La que se avecina*)].

Con menor incidencia aparecen también representadas profesiones relacionadas con el mundo de la moda y el espectáculo: actriz [Diana (*Siete Vidas*)], diseñadora [Marga (*El pasado es mañana*)], modelo [Ana (*Aquí no hay quien viva*)] y dueña de un cabaret [Amparo (*La República*)]; los puestos dentro de la Administración pública: gabinete de prensa [Laura (*Moncloa, ¿dígame?*)], policía [Silvia (*Los hombres de Paco*)] y ministerio de agricultura [Encarna (*La República*)]; las estudiantes: Sofía (*Cuestión de sexo*) y Amanda (*Hay alguien ahí*); las directivas de empresa: Aurora (*El pasado es mañana*) y Ana (*Amar en tiempos revueltos*); y las profesiones del mundo de la aviación (que connotan una cierta idea de aventura y *glamour*): azafata [Ana (*Aquí no hay quien viva*)] y piloto [Claudia (*Sexo en Chueca*)]. Asimismo, varios de los personajes no trabajan, es el caso de Matilde (*Amar en tiempos revueltos*), Dora (*Abuela de verano*), Nieves (*Hay alguien ahí*) e Isabel (*Tierra de Lobos*). Por último, en la categoría de otras ocupaciones se han incluido las siguientes: espía para el gobierno británico [Beatriz (*Amar en tiempos revueltos*)], narcotraficante [Daniela (*Sin tetas no hay paraíso*)] y prostituta [Cristina (*Tierra de Lobos*)].

El análisis de estos datos permite, por un lado, señalar la importancia de que el retrato televisivo del lesbianismo en España se fundamente sobre rasgos que son valorados socialmente. En este sentido y según una encuesta realizada por el Centro de Investigaciones Sociológicas en 2006, la profesión mejor valorada por los españoles era la de médico, seguida por la de enfermero. Del mismo modo, cabe destacar el hecho de que la mayoría de los personajes tengan profesiones cualificadas, lo que incrementa su valoración social, y el que ninguna, salvo durante periodos concretos, esté en paro⁴⁴, lo que disminuye su riesgo de exclusión social.

Por otra parte, resulta interesante establecer una comparación entre los resultados obtenidos del análisis de este atributo en las investigaciones precedentes a

⁴³ Nieves en *Pelotas* trabaja como guía turístico la primera temporada y como dependienta en la segunda.

⁴⁴ En especial, se recalca la situación de desempleo en el personaje de Diana en *Siete Vidas*.

propósito de la homosexualidad masculina (Alfeo, 1997) y femenina (Pelayo, 2009) en el cine. En primer lugar, el retrato televisivo no corrobora la tendencia del cine a relacionar a los personajes homosexuales con el mundo del arte y del espectáculo y, consecuentemente, con un tipo de vida más bohemia.

En segundo, los personajes que no trabajan no son mayoritariamente, como ocurría en el retrato cinematográfico del lesbianismo, personajes “mantenidos económicamente por sus parejas heterosexuales” (Pelayo, 2009, p. 160). De hecho, de los cuatro personajes que se encuentra en esta situación, uno (Dora en *Abuela de verano*) no tiene pareja heterosexual, sino que no trabaja porque le tocó la lotería; otro (Matilde en *Amar en tiempos revueltos*) depende económicamente de su marido, pero en una época en que este tipo de relaciones era más habitual y, además, eso no le hace descartar la opción de abandonarle; otro (Nieves en *Hay alguien ahí*) sí que depende económicamente de su marido, pero este no sólo conoce sus aventuras extramatrimoniales, sino que ocasionalmente las comparte; y el último (Isabel en *Tierra de Lobos*) es mantenida por su padre en un contexto histórico, s. XIX, en el que la incorporación de la mujer al mundo laboral aún era muy escasa.

Asimismo, sólo hay en el análisis de la ocupación laboral de los personajes lésbicos televisivos un ejemplo que relacione esta orientación sexual con profesiones que se vinculen a ambientes sórdidos o marginales, el de Cristina en *Tierra de Lobos*. El porcentaje de personajes que se dedicaba a la prostitución en el caso de la homosexualidad masculina era notablemente superior, un 8'3% (Alfeo, 1997, p. 149). Además, en este medio, curiosamente la profesión médica aparecía representada en su faceta más morbosa: Klaus en *Tras el cristal* era un médico de los campos de concentración nazis y Ángel en *Hotel y domicilio* era un forense que quería cometer el asesinato perfecto. Mientras que en el caso de la televisión la profesión médica aparece en su faceta más positiva como símbolo de la bondad, la cualificación y la dedicación al bienestar de los otros.

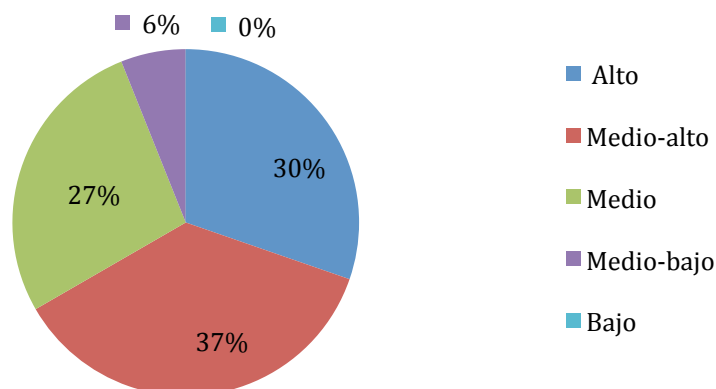
Por último, las profesiones más frecuentemente representadas en los personajes lésbicos no son, en su mayoría, profesiones tradicionalmente desempeñadas por hombres, sino más bien lo contrario. Este es el caso de las labores asistenciales, que a lo largo de la historia han sido habitualmente ejercidas por mujeres. También es el caso de los trabajos relacionados con el mundo de la moda e incluso de la desocupación laboral, es decir, de la dedicación al cuidado de la casa y de la familia. Por tanto, el retrato televisivo del lesbianismo ofrece una imagen del lesbianismo más asociada, en este

sentido, a los estereotipos de género que de orientación sexual y, profundizando un poco más, esta estrategia es concordante con la vocación conciliadora –permanentemente detectada- que estos personajes mantienen con el imaginario social y lo que en él se asocia a profesiones tradicionalmente femeninas.

4.3.2.3. NIVEL SOCIO-ECONÓMICO

4

NIVEL SOCIO-ECONÓMICO



El nivel socio-económico de los personajes lésbicos de la ficción televisiva española es predominantemente medio-alto (37%). Existe, asimismo, una representación significativa de la clase alta (30%) y media (27%), mientras que destaca la escasa inclusión de personajes de clase media-baja (6%) y la ausencia de aquellos de clase baja.

El grupo de personajes de nivel socio-económico alto se encuentra integrado por los siguientes personajes: Maca en *Hospital Central*, que proviene de una acaudalada familia de bodegueros y ejerce una profesión cualificada y bien remunerada como la de médico; Aurora en *El pasado es mañana*, que es ejecutiva y accionista de una empresa de moda familiar; Beatriz, Matilde y Ana en *Amar en tiempos revueltos*, que pertenecen a familias pudientes; Dora en *Abuela de verano*, que vive retirada porque ganó la lotería; Daniela en *Sin tetas no hay paraíso* que, junto a su hermano, dirige una importante banda de narcotráfico; Nieves y Amanda en *Hay alguien ahí*, que, en el caso de la primera por la profesión de su marido (promotor inmobiliario) y en el de la segunda por la de su madre (cantante de ópera), también disfrutaban de un elevado nivel de vida; e Isabel en *Tierra de Lobos*, cuyo padre es el cacique del pueblo en el que se desarrolla la trama.

Por su parte, el grupo de nivel socio-económico medio-alto está formado por personajes que por tener profesiones bien remuneradas o pertenecer a familias acomodadas gozan de unos ingresos superiores a la media, pero sin llegar a ser

definidos por su boyante nivel de vida como los anteriormente citados. Es el caso de personajes como Olga en *Mar de dudas*, Esther y Vero en *Hospital Central*, Bea y Ana en *Aquí no hay quien viva*, Pepa y Silvia en *Los hombres de Paco*, etc.

Por otro lado, personajes como el de Bea en *Más que amigos* (secretaría perteneciente a una familia modesta), Laura en *Moncloa, ¿dígame?* (funcionaria), Teresa en *Amar en tiempos revueltos* (dependienta y posteriormente encargada en unos grandes almacenes), Lea en *MIR* (que a pesar de ser médico es aún residente y el relato hace explícito que sus padres no le ayudan económicamente y vive en un piso destartado en Lavapiés), Nieves en *Pelotas* (guía turístico), etc. pertenecen a la clase media representada por un total de un 29% de los personajes de la muestra.

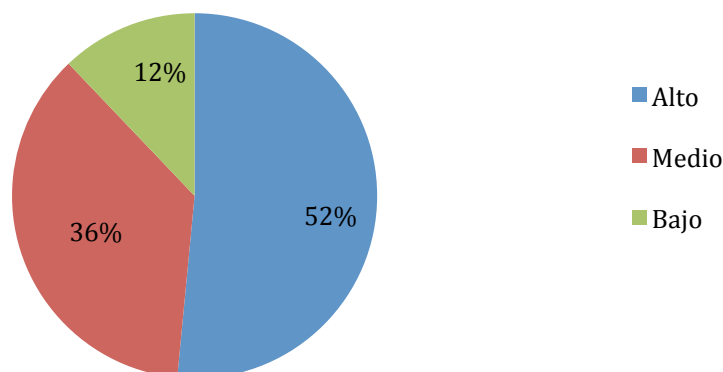
Por último, los personajes de Diana en *Siete vidas* y Cristina en *Tierra de Lobos* representan el nivel socio-económico medio-bajo. En el primer caso, el relato actualiza constantemente la precariedad y la inestabilidad de la mayoría de los trabajos que desempeña Diana durante la serie. En numerosas ocasiones se señala que se encuentra desempleada y sus problemas económicos también son parte fundamental de la trama a lo largo de la serie. En el segundo, la prostitución en un burdel decimonónico, aunque parece garantizar las necesidades básicas, no reporta grandes beneficios y, por eso, el personaje de Cristina se sitúa en esta categoría.

Por tanto, podemos destacar cómo la ficción televisiva española ha tendido a representar el lesbianismo en personajes de un nivel socio-económico fundamentalmente entre medio y alto. En este sentido, destaca la ausencia de retratos del lesbianismo en ambientes económicamente deprimidos, lo cual supondría unir dos potenciales factores de riesgo de exclusión y, por ende, de rechazo por parte del espectador. De nuevo se trata de dotar a los personajes lésbicos de características que no les hagan vulnerables más allá de su condición sexual y, por tanto, menos proclives a la desafección del espectador.

4.3.2.4. NIVEL CULTURAL

4

NIVEL CULTURAL



El nivel cultural de la mayoría de los personajes de la muestra es alto (52%). También se observa que existe un grupo amplio de personajes lésbicos con un nivel cultural medio (36%). Destaca, asimismo, la escasez de representación del rasgo de nivel cultural bajo, tan sólo un 12% de los personajes de la muestra se encuadran en esta categoría.

En gran parte de los casos el alto nivel cultural de los personajes está asociado a que ejercen profesiones cualificadas para las que se necesitan estudios superiores: médico, veterinaria, periodista, enfermera, etc. Además, se han incluido en esta categoría otros personajes cuyo elevado nivel cultural se debe a una formación de élite a la que han podido acceder por la buena situación económica de su familia. Es el caso de personajes como el de Beatriz de la Palma en *Amar en tiempos revueltos*, una aristócrata educada, según hace explícito el relato, en los mejores colegios europeos, e Isabel en *Tierra de Lobos*, proveniente de una acaudalada familia. Destaca especialmente en este apartado el caso de Amparo en *14 de abril. La República*, ya que, como la propia actriz ha señalado⁴⁵, está ligeramente inspirado en el personaje histórico de Hildegart Rodríguez Carballeira, una niña prodigio cuya madre educó con mano de hierro para ser el modelo de mujer del futuro.

En la categoría de personajes con un nivel cultural medio se sitúan aquellos que carecen de estudios superiores, pero que, por el tipo de trabajo que desempeñan y los

⁴⁵ “Hay un personaje real en la historia española que se llama Hildegart, Amparo Romero tiene algo de ella” en http://encuentrosdigitales.rtve.es/2011/marta_belaustegui.html (recuperado el 29/09/2011).

conocimientos que demuestran a lo largo de la serie, tampoco muestran un bajo nivel cultural.

Por último, tan sólo cuatro personajes parecen tener un bajo nivel cultural: Diana (*Siete vidas*), Teresa (*Amar en tiempos revueltos*), Daniela (*Sin tetas no hay paraíso*) y Cristina (*Tierra de Lobos*). En el caso de la primera, el relato hace continuamente visible el rasgo, en clave cómica, de una cierta carencia de reflejos y sus ocupaciones laborales durante la serie no requieren cualificación. El segundo es un personaje de una familia muy humilde que trabaja, al principio, como dependienta. El tercero se dedica al narcotráfico y no demuestra tener unos conocimientos que indiquen que haya recibido formación secundaria. En el caso del último, su bajo nivel cultural se infiere del contexto histórico (mujer en el s. XIX) y la profesión (prostituta) ya que, por otro lado, el relato no indica que el personaje haya recibido educación reglada ni que sea autodidacta.

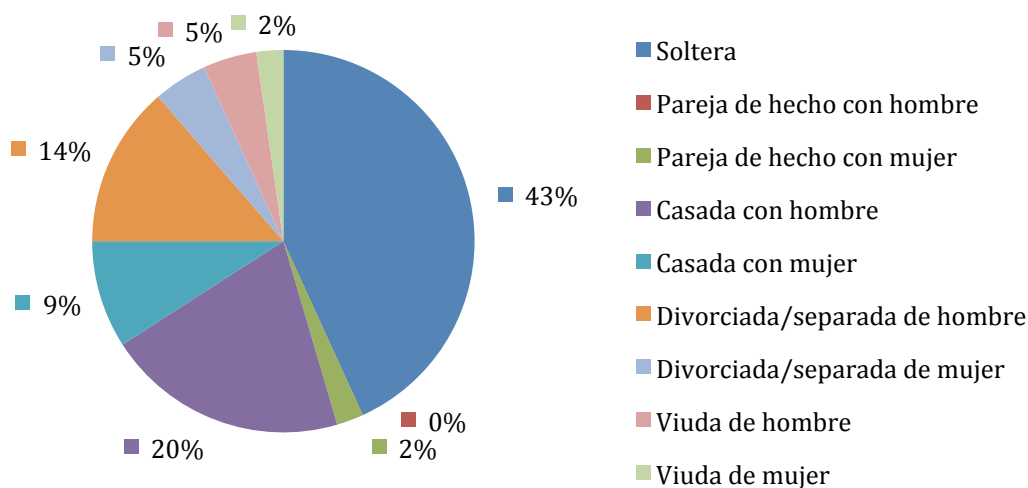
Los datos muestran, por tanto, una hipertrofia en la representación del nivel cultural alto, ya que, según datos del INE⁴⁶, en el año 2010 un 24'28% de la población española había cursado estudios superiores. Además, el nivel cultural bajo tiene poca representación en relación con las cifras que arrojaba el INE: un 30'56% de la población no tenía estudios o sólo había cursado los estudios elementales. Por tanto, se pueden vincular estos resultados con la mencionada estrategia de legitimación o de compensación a la que el perfil del personaje lésbico en la ficción televisiva española parece apuntar.

⁴⁶ Datos obtenidos en INEbase / Sociedad / Análisis sociales / Indicadores sociales. Edición 2011 / Educación.

4.3.2.5. ESTADO CIVIL

4

ESTADO CIVIL



Los datos obtenidos del análisis del estado civil de los personajes lésbicos revelan que, en su mayoría, son solteras (43%), pero que la ficción televisiva española también ha reflejado los cambios legales en el reconocimiento de las relaciones homosexuales. De esta manera, se han documentado casos de matrimonio homosexual entre mujeres (9%), divorcio en parejas homosexuales (5%) e incluso viudedad (2%).

Como precedente del reflejo de esa nueva consideración legal de las parejas homosexuales, cabe destacar el caso de la serie *Nissaga de Poder* (TV3: 1996-98). Esta telenovela catalana, que no está incluida en la muestra por haber sido emitida en el ámbito autonómico, fue una de las primeras en mostrar personajes lésbicos en la pequeña pantalla española y fue pionera en la representación del estado civil de los personajes lésbicos al plantear explícitamente el deseo de estos de contraer matrimonio en Holanda, que, por aquel entonces y a diferencia de España, ya había legalizado las uniones civiles homosexuales. Como señalaba el creador de la serie, Josep María Benet y Jornet, en la entrevista realizada para esta investigación (Anexo 2), “cumplían así su máximo deseo de normalidad”. El siguiente fragmento pertenece al guión del último episodio de la serie, en el que los personajes de Inés (Alicia González) y Mariona (Núria Prims) expresan su deseo de viajar a Holanda para casarse.

MARIONA: La Inés i jo ens casarem..

EDUARD: Què?

MARIONA: Que ens casem...

EDUARD: Però per què? I com?

MARIONA: Si fóssim un noi i una noia no m'ho preguntaries...

EDUARD: És clar que no. Vols dir que cal?

MARIONA: No, però és una manera de tocar el voraviu... A més, a Holanda no hi ha cap problema per...

EDUARD: Què vols que et digui? M'agafa per sorpresa..

MARIONA: Ho entens, ara, per què és un secret? Ho anunciarem quan ja sigui un fet.

EDUARD: Doncs gràcies per la confiança i... (Fent-li un petó a la galta:) Felicitats!

MARIONA: No tornarem a perdre el contacte. Al nen li ha encantat tot això. Ho noto.

(Mira complaguda com juguen els nens) És maco veure'l jugar amb el seu cosí...⁴⁷

Nissaga de poder (TV3: 1996-98), Capítulo 475

Igualmente, resalta el porcentaje de personajes lésbicos que han estado casadas en algún momento con un hombre, un 20%. Sin embargo, es conveniente tener en cuenta que de los nueve personajes que se encuadran en esta categoría (Bea en *Aquí no hay quien viva*, Aurora en *El pasado es mañana*, Matilde, Ana y Teresa en *Amar en tiempos revueltos*, María Antonia y Dora en *Abuela de verano*, Nieves en *Hay alguien ahí* y Araceli en *La que se avecina*), seis se acaban divorciando o separando (Bea (ANHQV), Aurora (EPEM), Ana y Teresa (AETR), María Antonia (ADV), Araceli (LQSA)) y dos de ellas enviudan (Aurora (EPEM) y Ana (AETR)), lo que significa que sólo tres de ellas mantienen su condición de casada con un hombre durante la serie. Además, tres pertenecen a una serie como *Amar en tiempos revueltos*, cuyo contexto histórico narrativo es clave para interpretar este dato.

⁴⁷ **MARIONA:** Inés y yo nos casaremos...

EDUARD: ¿Qué?

MARIONA: Que nos casamos...

EDUARD: ¿Pero por qué?, ¿y cómo?

MARIONA: Si fuéramos un chico y una chica no me lo preguntarías...

EDUARD: Está claro que no. ¿Quieres decir que hace falta?

MARIONA: No, pero es una manera de tocar las narices... Además, en Holanda no hay ningún problema por...

EDUARD: ¿Qué quieres que te diga? Me coge por sorpresa..

MARIONA: ¿Lo entiendes ahora?, ¿por qué es un secreto? Lo anunciaremos cuando ya sea un hecho.

EDUARD: Pues gracias por la confianza y... (Dándole un beso a la mejilla:) ¡Felicidades!

MARIONA: No volveremos a perder el contacto. Al niño le ha encantado todo esto. Lo noto. (Mira complacida cómo juegan los niños) Es bonito verle jugar con su primo...

(Traducción propia).

Por otro lado, destaca también el 9% de personajes protagonistas lésbicos de la ficción nacional que han contraído matrimonio con personajes del mismo sexo. Este es el caso de las parejas formadas por Maca y Esther en *Hospital Central* en el año 2005 y de Silvia y Pepa en *Los hombres de Paco* en 2009. Estas parejas mostraron también, durante el desarrollo de la serie, otros estados civiles inauditos en España y, por ende, en la representación televisiva hasta el momento. En el caso de *Hospital Central*, sus protagonistas se divorciaban, aunque posteriormente volverían a convivir juntas. Y en el de *Los hombres de Paco*, Pepa quedaba viuda el mismo día de su boda, ya que Silvia era asesinada.

Por otro lado, antes de la legalización del matrimonio homosexual en España, la ficción televisiva había reflejado la posibilidad de las uniones homosexuales entre mujeres a través de la inscripción como pareja de hecho de los personajes de Diana y Nieves en *Siete Vidas*.

4.3.2.6. NACIONALIDAD

4



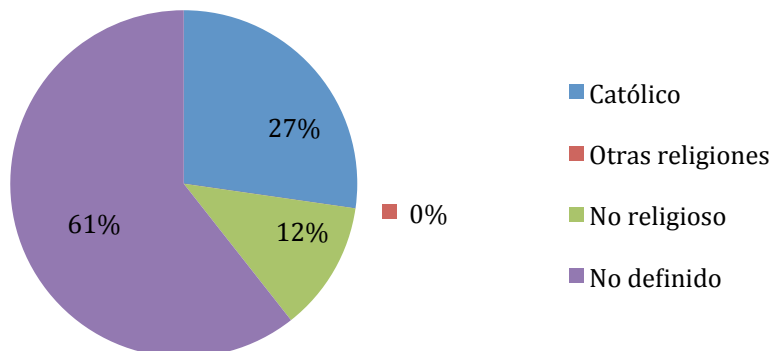
Tan sólo aparecen representadas dos nacionalidades en la muestra de personajes lésbicos televisivos seleccionados, la española y la mexicana. Además, la nacionalidad mexicana está representada por un único personaje (Daniela en *Sin tetas no hay paraíso*), mientras que la española es la nacionalidad de los restantes treinta y dos personajes. Asimismo, la nacionalidad española de los personajes de la muestra es de nacimiento, es decir, no se ha producido en ningún caso por la naturalización de un personaje de origen extranjero.

Por tanto, los datos muestran que la representación del lesbianismo en la ficción televisiva española no refleja la composición plurinacional del Estado español. Estos datos pueden responder, una vez más, a la estrategia de legitimación y de aislamiento del rasgo homosexual empleada en los personajes lésbicos. Este factor, no obstante, es extrapolable al conjunto de los personajes televisivos en España independientemente de su sexualidad. Autores como Lacalle (2008), Igartua, Piñeiro & Marcos Ramos (2012) o Elena Galán (2006) han señalado que la inmigración en la ficción española se encuentra infrarrepresentada y generalmente asociada a actos delictivos o irregulares.

4.3.2.7. RELIGIÓN

A

RELIGIÓN



En la mayoría de los personajes de la muestra (61%) el rasgo relacionado con la presencia o ausencia de sentimientos religiosos no está definido, lo que indica la poca relevancia de este dato para la representación del lesbianismo en la ficción televisiva española.

Sin embargo, y dado el público rechazo por parte de la Iglesia Católica oficial de la conducta homosexual, destaca la presencia de un 27% de personajes que explícitamente son definidas por el discurso como católicas. En esta categoría se encuadran algunos personajes en los que parece difícil saber si el comportamiento religioso que muestran es fruto de sus propias creencias o de la obligatoriedad de profesar esa religión en el contexto en el que se encuadra la serie. Es el caso de los personajes casados de *Amar en tiempos revueltos* que, por tanto, han recibido los sacramentos católicos del bautizo, comunión, confirmación y matrimonio. También se incluyen aquí a los personajes de Encarna en *La República*, cuyo hijo hizo la primera comunión en uno de los capítulos de *La Señora* e Isabel en *Tierra de Lobos*, que interna en un convento aunque su hermana afirma que “ella nunca ha sido muy de oraciones” (T02E11). Esta categoría no comprende al personaje de Beatriz de la Palma, quien, a pesar de desenvolverse en ese mismo contexto histórico, hace explícita su intención de no contraer matrimonio y en ningún momento parece estar definida como personaje por sus creencias religiosas, ni al de Amparo en *La República*, quien desde los diez años fue educada en Moscú por el Partido Comunista.

Por otro lado, hay otros cuatro personajes que, en un contexto de libertad religiosa, el discurso narrativo define como católicas: Bea y Ana en *Aquí no hay quien viva* y Dora y María Antonia en *Abuela de verano*.

BEA: Esa es otra porque Ana es como yo: católica, apostólica y lesbiana. No la veo yo muy abortista.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 83

De hecho, Bea tiene un hermano cura e incluso bautiza a su hijo Ezequiel. Por su parte, a Dora se la ve durante la serie acompañada por el párroco del pueblo y María Antonia se casa en el último capítulo por la Iglesia con el personaje de Utrera.



Sin embargo, no se representan personajes de otras creencias religiosas, lo que indica el significativo peso de la tradición católica en España. Tan sólo el personaje de Araceli en *La que se avecina* podría tener creencias religiosas distintas, ya que decidió ir a vivir al Tíbet, pero tampoco el discurso lo muestra de forma inequívoca. Asimismo, son pocos (13%) los personajes en los que se hace explícito su carácter laico, agnóstico o ateo. En concreto, se trata de la mencionada Amparo en *La República*, Laura en *Moncloa, ¿dígame?* y Maca y Esther en *Hospital Central*, que en el capítulo en el que se plantean bautizar a su primer hijo para satisfacer a sus padres e influidas por la tradición ritual española, aseguran que no son creyentes y, de hecho, finalmente deciden

no bautizarle. Esta trama capitular tiene, como se refleja en el extracto citado a continuación, un fin pedagógico, se trata, igual que en otros muchos momentos de la serie, de explicar al espectador, y, por ende, al conjunto de la sociedad española, cómo puede ser una lesbiana en relación con las creencias religiosas.

TERESA: Yo, la verdad es que no os entiendo. Porque yo pensaba que vosotras pasabais de esto de bautizar a los hijos.

MACA: Teresa, vamos a ver, te lo explico. Las lesbianas no somos seres de otro planeta, hay gente que cree y gente que no, como en todas partes.

TERESA: Ya, ya, ya lo sé, pero pensaba que vosotras pasabais.

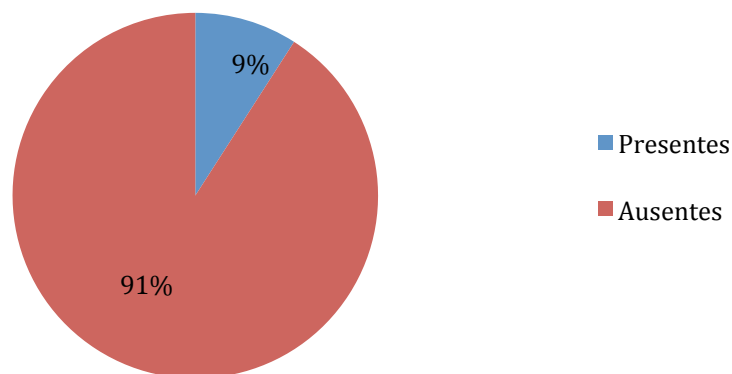
ESTHER: Lo hacemos por su madre.

Hospital Central (Telecinco: 2000-), Capítulo 183

4.3.2.8. ACTITUDES FEMINISTAS RADICALES

Δ

ACTITUDES FEMINISTAS RADICALES



Como señalábamos en el modelo de análisis, en este apartado nos interesaba averiguar si la ficción televisiva española asociaba el lesbianismo con una rama exaltada y radical del feminismo, tal y como se había hecho en el modelo estereotípico social de lesbiana. Sin embargo, nos encontramos con que la imagen que da la televisión de las lesbianas a través de los personajes protagonistas de la ficción no sólo no corrobora dicho estereotipo, sino que apenas es representado.

No obstante, ha habido una evidente evolución al respecto. Los personajes incluidos en la muestra en los que sí se han observado actitudes feministas radicales son tres: Olga en *Mar de dudas*, Laura en *Moncloa, ¿dígame?* y Reyes en *La que se avecina*. Por tanto, el primero, el cuarto y el último en orden cronológico de aparición dentro de la muestra. Parece plausible, por tanto, apuntar la hipótesis de que en un primer momento esta característica aparecía asociada al lesbianismo en el propio imaginario social, después el discurso televisivo trató de desmentir el estereotipo y, finalmente, una vez superado el riesgo de ser acusados de incurrir en el tópico, se pudo recuperar el modelo.

Además, si nos fijamos también en aquellos personajes que no cumplían los criterios de selección, es decir, aquellos que quedaron fuera de la muestra, pero que son relevantes desde la perspectiva histórica por ser algunas de las primeras aproximaciones explícitas al tema en España, también observamos que existe una tendencia inicial a asociar a estos personajes con actitudes feministas vehementes. Por ejemplo, el

personaje de Sisi en *Segunda enseñanza* estaba marcado por su rebelión contra los roles de género de la época y el guión de Vázquez Montalbán para el capítulo de *Pepe Carvalho* cuya trama abordaba el lesbianismo también contextualizaba a los personajes en un ambiente de feminismo radical. Por su parte, el personaje de Clara en *Al salir de clase* estaba marcado por una mala relación con su padre que le llevó a sentir rechazo por los hombres y el primer personaje lésbico de *Siete vidas*, Sonia, es definido como “una feminista militante” [*Siete vidas* (Telecinco: 1999-06), Capítulo 67]. Esta tendencia se encuadra dentro de la propia lógica histórica en la que las lesbianas sólo podían ser visibles en un contexto combativo y de ahí la asociación con el feminismo.

No se incluye como personaje con actitudes feministas radicales a Encarna en *La República*, quien, a pesar de ser descrita como una activista política de los derechos de la mujer en la línea de figuras históricas como las de María Lejárraga o Isabel Oyarzábal, no presenta comportamientos radicales o vehementes.

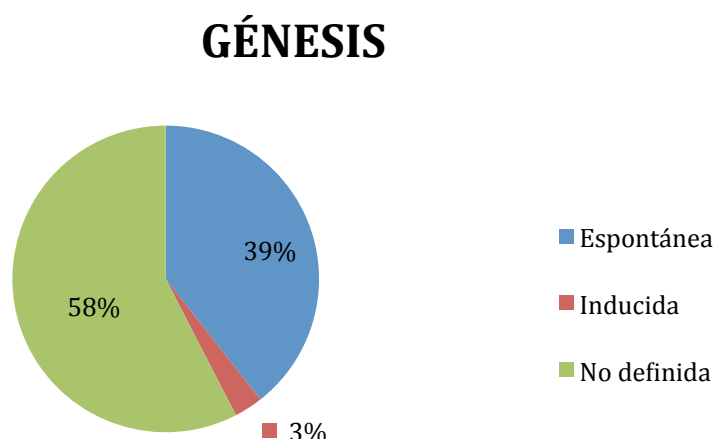
No obstante, la gran mayoría de los personajes más significativos, es decir, los incluidos dentro de la muestra, no han sido asociados, en general, con el feminismo como movimiento político. Por tanto, la imagen global del lesbianismo que el espectador español recibe a través de la televisión es la de un lesbianismo exento de implicaciones políticas y desvinculado de las reivindicaciones feministas exaltadas. Esta característica supone una ruptura con el estereotipo social de la lesbiana y puede responder nuevamente a la intención de dotar a los personajes lésbicos de características más fácilmente asimilables para el conjunto de la sociedad.

4.3.2.9. CARACTERIZACIÓN SEXUAL

4.3.2.9.1. Origen

4.3.2.9.1.1. Génesis

4



Respecto a la explicación que ofrece el relato televisivo sobre la génesis de la homosexualidad en los personajes estudiados, comprobamos que en la mayoría de los casos (58%) no está definida, en un alto porcentaje (39%), se produce de forma espontánea y, en un caso (3%) es inducida.

Estos datos indican, por un lado, la despreocupación del relato por las causas que determinan la orientación sexual de los personajes, ya que en la mayoría de los casos no se ofrece una explicación. Por otro lado, en casi todos aquellos casos en los que la génesis del rasgo homosexual se explica, se alude a causas espontáneas y sólo en un supuesto es consecuencia de factores externos al propio desarrollo psicológico del personaje.

En este sentido, la representación televisiva difiere de la cinematográfica, en la que un 16'67% de los personajes homosexuales masculinos estudiados por Juan Carlos Alfeo (1997, p. 177) y un 21% de los femeninos, estudiados por Irene Pelayo García (2009, p. 191), habían sido inducidos a la homosexualidad, en la mayoría de los casos, a través de la prostitución, los abusos o la manipulación psicológica. Este rasgo de caracterización sexual del personaje ofrecía en aquellos casos –no así en una lectura global de los datos- una imagen negativa de la homosexualidad, dado que el deseo

homosexual no siempre surgía de forma espontánea, sino que, a veces, era consecuencia de factores externos.

Sin embargo, la representación televisiva del lesbianismo se desprende de estas connotaciones y generalmente, o bien no ofrece una explicación de la génesis de la orientación homosexual, o bien la concibe como un proceso espontáneo. En el primero de los supuestos, se sitúan aquellos personajes que aparecen en el relato definidos con el rasgo de la orientación homosexual y no se incide en explicaciones sobre cómo surgió su deseo homosexual (por ejemplo, Olga en *Mar de dudas*, Laura en *Moncloa, ¿dígame?*, Maca y Vero en *Hospital Central*, etc.). El segundo grupo está formado por aquellos personajes que, o bien, aparecen definidos como homosexuales desde el principio, pero explican que simplemente en un momento determinado de sus vidas se dieron cuenta de que les atraían las personas del mismo sexo (génesis espontánea), como es el caso de Bea en *Más que amigos*, o bien, se dan cuenta de su orientación sexual durante el desarrollo de la serie, como les sucede a personajes como el de Diana en *Siete vidas*, Esther en *Hospital Central* o Silvia en *Los hombres de Paco*.

En cualquier caso, el factor más relevante en la lectura de los datos sobre la génesis de la orientación sexual del personaje es que el retrato televisivo sólo alude una vez a elementos externos al propio personaje para explicar su lesbianismo. Este es el caso de Cristina en *Tierra de Lobos*, la prostituta que seduce al personaje de Isabel para chantajear a su padre. En cualquier caso, el relato termina optando por la trama sentimental con el enamoramiento de Cristina. La escasez de casos de génesis inducida manda a los espectadores el siguiente mensaje: la homosexualidad es natural porque se da sin que un factor externo medie en la conducta del individuo.

No obstante, en algunas de las primeras representaciones, se sugerían ciertos factores externos como determinantes en la orientación sexual del personaje de forma más frecuente. Por ejemplo, en *Segunda enseñanza* se hacía hincapié en que Sisi se había criado entre varones, ya que tenía tres hermanos, y en el caso de Clara en *Al salir de clase* se explicaba que la mala relación de la adolescente con su padre era el desencadenante de su eventual androfobia. Sin embargo, el peso de estos personajes en el imaginario del espectador español es, con toda probabilidad, mucho menor por tratarse de personajes secundarios o episódicos o que no se interpretan como homosexuales porque el rasgo no se mantuvo a lo largo del tiempo.

Asimismo, los primeros relatos parecen tener la necesidad de preguntarse por el origen de la homosexualidad del personaje como sucede en los casos anteriormente

citados o en otros como el de *Más que amigos* (“Oye, ¿y tú desde cuando eres...?”), le pregunta Mar a Bea (*Más que amigos*, Capítulo 3) o *Pepe Carvalho*:

CARVALHO: ¿Cuándo decidió hacerse lesbiana?

ALICIA: Como buen machista, ese es un tema que te jode. ¿Verdad?

CARVALHO: Me parece una buena hembra desperdiciada.

ALICIA: Eso es lo que tú crees.

CARVALHO: ¿Por qué todas las lesbianas se cabrean cuando les dicen que son lesbianas?

ALICIA: A mí puedes llamarme lo que quieras, lo único que me molesta son las etiquetas, esa necesidad tan masculina de clasificar y apartar rápidamente todo aquello que no entendéis. Pero, ¿qué es lo que te molesta a ti? Laura y yo nos queremos y tenemos una buena relación, no tenemos celos y somos libres y, por su puesto, no somos fanáticas, no odiamos a los hombres, nos gustan los hombres, algunos.

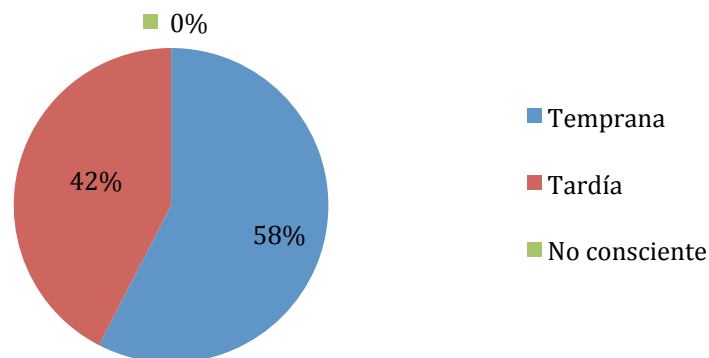
Pepe Carvalho (TVE 1: 1986), Capítulo 8

Sin embargo, los relatos posteriores no se interesan tanto por el origen del rasgo homosexual y, consecuentemente, no ofrecen una explicación al respecto, al igual que no lo hacen con el rasgo heterosexual de los demás personajes.

4.3.2.9.1.2. Emergencia

4

EMERGENCIA



La mayoría de los personajes de la muestra (58%) tienen consciencia de su orientación sexual antes del inicio del relato. Por tanto, los espectadores perciben al personaje como homosexual desde el principio. Este es el caso de los personajes de

Olga (MDD), Bea (MQA), Laura (MD), Maca y Vero (HC), Bea (ANHQV), Marga (EPEM), Beatriz de la Palma (AETR), María Antonia y Dora (ADV), Pepa (LHDP), Lea (MIR), Daniela (STNHP), Nieves (P), Amanda (HAA), Claudia y Bea (SENC) Reyes (LQSA) y Amparo (LR). En muchos de estos casos no se explica en qué momento biográfico del personaje apareció el rasgo homosexual. Aunque en otros, sí que se aclara. Por ejemplo, Bea en *Más que amigos* asegura que siempre lo ha sido.

BEA: No sé pues supongo que desde que tengo uso de razón. Tú, ¿a ti en el colegio te gustaban los chicos mayores, verdad?

MAR: A mí sí.

BEA: Pues a mí me molaban mis compañeras de clase.

Más que amigos (Telecinco: 1997-98), Capítulo 3

Dora en *Abuela de verano* afirma, no obstante, que antes de su relación con María Antonia estuvo casada diez años.

DORA: Me he pasado 10 años de mi vida casada, 5 años desorientada, casi 1 con medio novia y tres meses perdidamente idiota.

Abuela de verano (TVE 1: 2005), Capítulo 7

Sin embargo, también tiene un alto nivel de incidencia en la representación la emergencia tardía de la caracterización homosexual (42%). En estos casos el personaje descubre durante el desarrollo del relato que siente atracción por algún personaje del mismo sexo, lo que generalmente le hace replantearse su identidad sexual. El proceso de asunción de la orientación sexual puede dilatarse en el tiempo y, durante ese periodo, el personaje no es consciente de su orientación sexual. Sin embargo, en todos los casos estudiados termina por percibirse a sí mismo como homosexual o como bisexual.

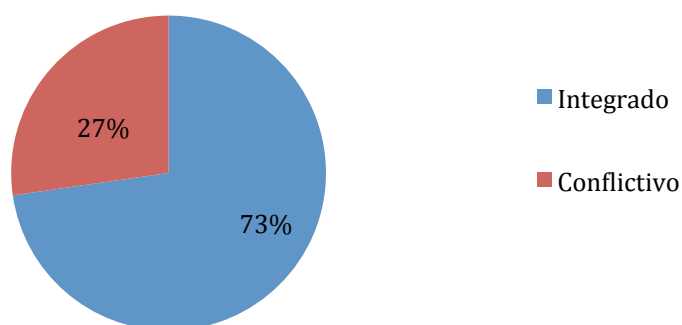
Destaca la representación de la emergencia no consciente de la orientación sexual del personaje en el caso de los personajes de Ana y Teresa en *Amar en tiempos revueltos*. A pesar de sus acciones homosexuales (besos, caricias), los personajes, en gran medida mediados por el entorno histórico en el que se desarrolla la serie, entierran de forma inconsciente sus sentimientos y durante gran parte del relato continúan exhibiendo un comportamiento heterosexual (de hecho, se casan, mantienen relaciones sexuales, se quedan embarazadas, etc.) hasta que finalmente toman conciencia de su sentimientos homosexuales y los integran en su perfil psicológico.

Dado que tan sólo uno de los personajes incluidos en la muestra es adolescente, el hecho de que la emergencia del rasgo homosexual se produzca después del inicio del relato en el 42% de los casos significa también que se trata de una emergencia tardía en la biografía del personaje. Por un lado, este factor es un reflejo de la heteronormatividad social, es decir, de la presión que ejerce la sociedad para que los individuos desarrollen un comportamiento heterosexual. Por otro lado, también puede transmitir en el espectador la idea de ductilidad de la orientación lésbica, una idea que ha sido tradicionalmente asociada al lesbianismo. Es decir, puede sugerir la idea de que la identidad lésbica, y por ende femenina, no es estable e innata, sino flexible, moldeable. De hecho, Irene Pelayo (2009, p. 190) llegaba a la conclusión de que el cine español había representado “el tópico de que la sexualidad femenina es algo fluido, poco sólido”, ya que tan sólo en el 18% de los casos que estudió, el lesbianismo del personaje aparecía de forma temprana. En contraposición, encontramos el caso de la homosexualidad masculina, una identidad que se percibe como mucho más ingénita e inflexible que el lesbianismo. De hecho, Juan Carlos Alfeo (1997, p. 175) constató que la emergencia de la homosexualidad masculina en los protagonistas cinematográficos era temprana en el 62’5% de los casos, frente a los casos tardíos (4%, un solo personaje) y aquellos en los que el rasgo no se representaba (33,3%).

4.3.2.9.2. Integración

4

INTEGRACIÓN



La mayoría de los personajes lésbicos estudiados (73%) tienen integrada su homosexualidad en su perfil psicológico. No obstante, en un 27% de los casos la

asunción de la identidad sexual se presenta como conflictiva. El conflicto aparece habitualmente en aquellos personajes en los que la emergencia de la homosexualidad es tardía. Un elevado número de estos personajes resuelven sus conflictos en un periodo corto de tiempo y en todos los casos se produce finalmente la asunción de la identidad homosexual o bisexual.

De los nueve personajes en los que la integración de la orientación sexual es conflictiva, seis lo resuelven relativamente rápido. En *Siete vidas* este proceso se muestra en los capítulos 68 y 69. En el capítulo anterior (67), Sonia había besado a Diana, lo que le hace replantearse su orientación sexual. Al principio el personaje pasa por una fase de negación, siempre en tono cómico, como se puede observar en los siguientes diálogos:

DIANA: Sonia, perdona, otra vez. Oye, no creas que te cuelgo porque seas lesbiana, ¿eh?, yo no soy de esas, yo respeto mucho; de hecho, tengo miles de amigas lesbianas y nunca he dejado de hablar con ellas.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 68

DIANA: ¿Que me gustó?, pero ¿por quien me has tomado, Aída? A mi eso me parece espantoso, asqueroso, repugnante, lo peor.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 68

Sin embargo, en el capítulo 69, Diana acepta irse de viaje con Sonia, lo que simboliza la asunción de sus sentimientos y, cuando vuelve del viaje, revelará a sus amigos primero y a su familia después su orientación sexual.

Por su parte, el proceso de aceptación de la orientación sexual de Esther en *Hospital Central* se produce en *off*. Maca besa a Esther en el sexto capítulo de la octava temporada (108) y esta sale de la habitación algo confusa. Sin embargo, en el siguiente episodio Esther ha completado el proceso de asunción de su orientación sexual sin que el relato haya ofrecido profusas explicaciones y sin que haya supuesto un trauma para el personaje.

ESTHER: Esto es nuevo para mí, y no me refiero a que ella sea una mujer, sino a que alguien me entienda, se compenetre conmigo y sobre todo que me haga sentir que soy especial.

Hospital Central (Telecinco: 2000-), Capítulo 109

En el caso de Ana en *Aquí no hay quien viva* vuelve a mostrarse una fase de negación del personaje que dura dos capítulos. En el último capítulo de la tercera

temporada (64), Ana y Bea se acuestan estando ebrias y en el segundo episodio de la cuarta temporada, Ana vuelve de un viaje e insiste en que no es lesbiana y no quiere salir con Bea.

ANA: Vamos a olvidar de una vez lo que pasó aquella noche, ¿vale?

BEA: Pero, ¿por qué? Si fue alucinante.

ANA: Pues porque me gustan los hombres.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 66

Sin embargo, poco después, en el siguiente capítulo, termina por asumir su atracción por Bea y comienzan a salir.

ANA: Me gustas mucho, Bea. Te quiero. Soy lesbiana. Me ha costado mucho decir esto en voz alta: soy lesbiana.

Aquí no hay quien viva (Antena 3: 2003-06), Capítulo 67

Por su parte, Silvia en *Los hombres de Paco* también pasa por una fase de negación después de darse cuenta de que flirtea con Pepa.

LOLA: A lo mejor me estás intentando decir que te gusta Pepa.

SILVIA: Lola, ¿me estás diciendo que soy lesbiana? Porque te equivocas, Lola, te recuerdo que he estado con miles de chicos.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 68

A pesar de que en el capítulo siguiente (69) Silvia se acuesta con Pepa, sus dudas respecto a su orientación sexual continúan durante un tiempo.

SILVIA: No sé si soy capaz de imaginarme de pareja con una mujer.

Los hombres de Paco (Antena 3: 2005-10), Capítulo 71

Pero finalmente su relación sigue adelante y Silvia acepta la idea de mantener una relación con una mujer.

Por su parte, el conflicto de Sofía en *Cuestión de sexo* se presenta de forma más virulenta porque, además de la negación, se muestra el rechazo a la otra persona. En el inicio de la tercera temporada de la serie, Daniela intenta hablar con Sofía después de que hubieran pasado las vacaciones juntas durante el verano. Sin embargo, Sofía se muestra muy hostil con ella e incluso la califica de acosadora. No obstante, esta actitud

sólo dura dos capítulos porque al final del segundo episodio de la tercera temporada (27), Sofía reconoce sus sentimientos hacia Daniela.

También en *Tierra de Lobos* la conflictiva asunción de la orientación sexual del personaje de Isabel se produce rápidamente, pero con dureza. En el segundo episodio de la segunda temporada, Isabel descubre que se siente atraída por otro personaje femenino, en el cuarto capítulo renegará de ella, pero en el quinto sucumbirá. La culpa y las dificultades para integrar el rasgo harán que, cuando es internada por su padre en un convento, esta confíe en un primer momento en que puede cambiar, pero en ningún momento volverá a rechazar al personaje de Cristina y en cuanto empiezan las torturas por parte de las religiosas, asumirá que no quiere cambiar.

Al contrario que los personajes anteriormente mencionados, cuyo conflicto interno se resuelve con relativa celeridad, los personajes de Aurora en *El pasado es mañana* y Ana y Teresa en *Amar en tiempos revueltos* lidian con grandes problemas de autoaceptación. En el caso de los dos personajes de *Amar en tiempos revueltos*, el contexto resulta clave para interpretar esta decisión argumental, ya que la serie está ambientada en un régimen sumamente represivo como el Franquismo. Sin embargo, en esa misma serie, los personajes de Beatriz de la Palma y Matilde ya habían mostrado su lesbianismo sin sentimientos de culpa o de rechazo interno. En aquel momento, los guionistas decidieron mostrar más el conflicto externo de los personajes, es decir, sus problemas para mantener una relación homosexual en un país como España en los años treinta y cuarenta, mientras que en el caso de Ana y Teresa apostaron por profundizar en el conflicto interno de los personajes.

En los siguientes extractos de la serie se aprecian las diferencias en la integración de la orientación sexual de los personajes en su identidad. Mientras que Beatriz de la Palma se acepta a sí misma y su problema es el entorno en el que se desenvuelve, Teresa muestra un arraigado conflicto interno.

BEATRIZ: ¿Acaso no puedo yo amar porque a cuatro meapilas del régimen no toleran a las que son como yo? Mario, lo único que nos queda en este país cuajado de mentiras es el amor. ¿Es delito amar a mi manera?

MARIO: Pues sí. Aquí y ahora, lo siento, pero sí, es un delito.

Amar en tiempos revueltos (TVE 1: 2005-), Temporada 1, Capítulo 125

ANA: Sí, Teresa, nos queremos.

TERESA: Ay, Dios santo, no me puedo creer que esté oyendo estas barbaridades.

[...]

TERESA: Tú, ¿cómo puedes pensar que yo puedo querer a una mujer?

ANA: No estamos hablando de una mujer, estamos hablando de mí. Me quieres.

TERESA: Vete.

Amar en tiempos revueltos (TVE 1: 2005-), Temporada 5, Capítulo 156

A pesar de que tanto Ana como Teresa niegan sus sentimientos durante gran parte de la serie, existen diferencias significativas entre ellas. Ana, de clase alta y con una educación más cosmopolita, no tiene tantos problemas en reconocer sus sentimientos, mientras que Teresa, de origen humilde, presenta un profundo rechazo hacia sus propias emociones. El conflicto interno de estos personajes se alarga durante más de 250 capítulos, en los que de forma inconsciente se mantienen unidas (de hecho, Ana se casa con el hermano de Teresa), pero sin reconocer su mutua atracción. Parece evidente que, de la misma manera que el momento histórico en el que se ambienta la serie influye en la forma en la que representan los conflictos asociados a la orientación sexual, el contexto en el que ha sido producida y emitida determina también la visión que ofrece de esta cuestión. Es decir, a pesar de que el relato pretende ser fidedigno con el momento histórico de ambientación, adopta una clara posición legitimadora respecto a la homosexualidad.

Destacan, en la misma línea, los personajes de *La República*, cuya orientación sexual no les genera un conflicto interno en una época de fuerte estigmatización social de la homosexualidad en general y de una cierta anomia en el caso concreto del lesbianismo. Se trata, por tanto, de un claro ejemplo de cómo el contexto de producción y emisión, el aire de los tiempos, influye significativamente en los relatos. En este caso, la serie ha sido incluso acusada por parte de la derecha política y mediática de responder ideológicamente al Partido Socialista⁴⁸.

Por último, el personaje de Aurora en *El pasado es mañana* tiene varios conflictos identitarios a lo largo de la serie. En primer lugar, se siente atraída por Marga, que le besa en el capítulo tres, pero sus prejuicios le impiden estar con ella hasta el capítulo dieciocho. Después, a lo largo de la serie y de forma recurrente, se replantea su orientación sexual, sobre todo a partir de su *affaire* con Óscar, que le lleva a asegurar

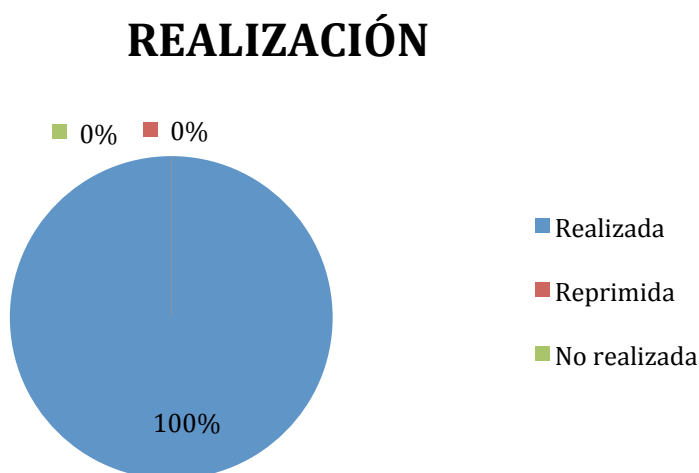
⁴⁸ ««14 de abril La República» la memoria histórica del Gobierno» (La Razón, 13/04/2011): <http://www.larazon.es/noticia/9616-14-de-abril-la-republica-la-memoria-historica-del-gobierno> (recuperado 30/09/2011)

que no está segura de ser lesbiana (capítulo 125) ante lo que Marga contesta que se olvide de las etiquetas.

Estos conflictos derivan del hecho de que en la sociedad actual las relaciones con personas del mismo sexo implican un cambio en la identidad. Como ha señalado Foucault, se trata de una forma de considerar la homosexualidad que se gesta en el siglo XIX, ya que antes existían las prácticas homosexuales, pero eso no repercutía en la forma en la que la persona se definía a sí misma. Es en este sentido en el que se deben interpretar los conflictos mostrados por la televisión española, que, en gran parte de los casos, son propiciados precisamente por la incapacidad de los personajes para definirse a sí mismos como homosexuales, no por la incapacidad de mantener una relación homosexual. De ahí, que en los ejemplos analizados el conflicto del personaje se convierta en una cuestión abstracta (ser lesbiana o sentirse atraída por las mujeres en general), en vez de en una cuestión concreta (sentirse atraída por una determinada mujer).

4.3.2.9.3. Realización

Δ



Todos los personajes de la muestra llevan su orientación sexual al plano de la acción, es decir, todos mantienen relaciones homosexuales. No obstante, en los casos en los que la integración de la orientación homosexual es conflictiva para el personaje, suele reprimirse la acción sexual durante un tiempo. El caso más extremo y significativo a este respecto es el de Ana y Teresa en *Amar en tiempos revueltos*, que durante más de 250 capítulos reprimen sus deseos homosexuales, pero todos los

ejemplos de integración conflictiva analizados en el apartado anterior, frenan de alguna manera sus pulsiones, aunque también todos acaban liberándolas.

No se da tampoco ningún caso en el que el personaje acepte la posibilidad de mantener relaciones sexuales, pero no las mantenga. No obstante, el caso que más se aproximan a este modelo es el de Lea en *MIR*, que desde el principio se define como bisexual, pero a la que tan sólo en dos momentos aislados se la ve con dos chicas, siendo su relación con un hombre la que se desarrolle narrativamente durante la serie.

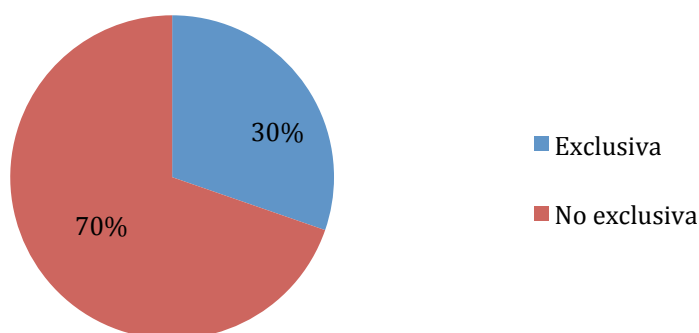
Estos datos coinciden con los extraídos del análisis de la homosexualidad en el cine español por Juan Carlos Alfeo (1997) y por Irene Pelayo García (2009), en cuyos casos la representación no realizada o frustrada ocupaba alrededor del 8% de los casos. La mayor contundencia de los datos en televisión puede explicarse tanto por el hecho de que las representaciones televisivas estudiadas son más tardías que las cinematográficas, lo que supone un contexto social más abierto, como por la mayor duración de las ficciones televisivas que provoca la necesidad de mayor número de tramas.

Otro factor, sin embargo, es el grado de explicitud con el que se muestran estas acciones diferenciales, ya que esta característica de representación ha sufrido una evidente evolución. Así, mientras que en los primeros ejemplos, como *Mar de dudas* o *Más que amigos*, las acciones sexuales se sobreentendían o se relataban, en series más actuales como *Los hombres de Paco* o *Sexo en Chueca* se opta por una representación más explícita de las relaciones sexuales, aunque siempre dentro de los límites que impone la televisión generalista.

4.3.2.9.4. Exclusividad

4

EXCLUSIVIDAD



La mayoría de personajes de la muestra (70%) han mantenido también relaciones heterosexuales en algún momento, sólo el 30% de ellos presenta exclusividad en el rasgo homosexual. Sin embargo, tan sólo dos de los personajes se definen a sí mismos como bisexuales.

a) No exclusiva: veintitrés personajes de la muestra han mantenido, antes o después de las relaciones homosexuales, alguna relación heterosexual. Diana (SV), Esther (HC), Ana (ANHQV), Nieves (P), Sofía (CDS), Nieves (HAA) y Encarna (LR) habían mantenido relaciones heterosexuales antes de sentirse atraídas por las mujeres, Maca (HC) estuvo prometida con un hombre, Bea (ANHQV), Silvia (LHDP), Ana (AETR) y Dora (ADV) estuvieron casadas con un hombre y Aurora (EPEM), Matilde, Teresa (AETR), Amanda (HAA) y Araceli (LQSA) lo están en el momento en el que mantienen relaciones homosexuales. Además, Olga (MDD), Esther (HC), María Antonia (ADV), Pepa (LHDP), Nieves (P) y Cristina (TDL), que es prostituta, mantienen también relaciones con hombres después de haber estado con mujeres, María Antonia incluso llega a casarse. Sin embargo, como señalábamos, tan sólo Lea (MIR) y Bea (SEC) se definen como bisexuales.

b) Exclusiva: diez personajes de la muestra, el 30%, mantienen exclusivamente una conducta lésbica. Se trata de Bea (MQA), Laura (MD), Vero (HC), Marga (EPEM), Beatriz (AETR), Daniela (STNHP), Claudia (SEC), Reyes (LQSA), Amparo (LR) e Isabel (TDL).

Los datos sugieren, por un lado, la inconsistencia o adaptabilidad del rasgo lésbico. Pero, por otro, el hecho de que la mayoría ha mantenido relaciones heterosexuales sólo antes de las homosexuales y que se definen como lesbianas, puede ser interpretado como consecuencia de la presión social heterosexista.

La necesidad que tienen los personajes que han mantenido relaciones heterosexuales de redefinir su identidad después de mantener relaciones homosexuales responde al hecho de que, como ha señalado Foucault, el sexo se configura actualmente como identidad, no como actividad.

Por ejemplo, en capítulo 77 de *Siete vidas*, Diana se reencuentra con su antiguo amor del instituto, Sergio (Alberto San Juan), y se sigue sintiendo atraída por él. Sin

embargo, la concepción identitaria de la sexualidad a la que nos referíamos antes, le hace plantear la cuestión como un problema de identidad sexual.

SOLE: Si tanto te gusta ese ídolo del *Superpop*, pues adelante o ¿es que tienes que pedirle permiso a la asociación de gays y lesbianas?

DIANA: Claro, qué fácil, Sole, qué fácil. Oye, que me costó mucho tomar una decisión, ¿eh? Y si yo os contara que hoy me he acostado con una, mañana con otro y pasado con otra, ¿qué sería yo?, ¿eh?

CARLOTA: Pues un poquito fantasma. Pero tiene razón, si a ti te gustan las tías, pues olvídate de Sergio y ya está.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 77

Finalmente, Diana intenta mantener relaciones sexuales con él, pero es un fiasco y se reafirma en su homosexualidad. El ejemplo sirve para apreciar cómo la sociedad actual maneja el concepto orientación sexual, integrándolo entre las características definitorias de una persona como “ser” y no como “estar”. Es decir, se “es” lesbiana y no se “está” lesbiana. Cuando los personajes descubren que sienten atracción hacia otros personajes del mismo sexo, en vez de integrar esa característica en su, hasta ese momento, definición identitaria, la modifican, lo que expresa tanto el carácter esencial de la identidad sexual en nuestra sociedad como la dicotomía imperante entre las categorías de heterosexual y homosexual, relegando la bisexualidad, en la mayoría de los casos, a un estado transitorio entre uno y otro concepto. Los personajes “descubren” su homosexualidad y reconfiguran su identidad sexual porque, como asegura Foucault, esta no se ve ya como un comportamiento, sino como una esencia del ser. De ahí afirmaciones como “me he pasado muchos años disparando a un blanco que no era el mío” (Silvia en *Los hombres de Paco*, capítulo 70).

También es significativo el caso de Araceli en *La que se avecina*, quien después de mantener una relación lésbica, vuelve a vincularse sentimental y sexualmente a su ex marido y afirma “¡Qué lío! Ahora a cambiar de acera otra vez” (Temporada 5, Capítulo 12), respaldando la idea de que la sexualidad es una identidad y, por tanto, tiene un carácter esencial y no conductual.

Por otro lado, el hecho de que todos los personajes, salvo el de Amanda en *Hay alguien ahí*, modifiquen su comportamiento heterosexual por una atracción sentimental, no sólo sexual, hacia otro personaje del mismo sexo, hace que la no exclusividad del rasgo se lea como justificada. Esto es, en un contexto social aún predominantemente

heterosexista, no parece lógico “culpabilizar” a los personajes por haber mantenido relaciones heterosexuales antes de o durante las homosexuales si estas últimas se disponen en el discurso como las “auténticas”. Sin embargo, sí resulta más conflictivo el que las relaciones heterosexuales se produzcan después de las homosexuales debido al “rechazo que existe, en nuestro contexto [contexto lésbico], hacia las bisexuales” (Viñuales, 2000, p. 85). En estos casos se corre el riesgo de que el lesbianismo de los personajes sea leído como un “capricho” o incluso como “vicio”, de forma que el modelo de representación lésbico tenga menos fuerza reivindicativa. No obstante, como hemos señalado anteriormente, tan sólo el personaje de Nieves en *Hay alguien ahí* se plantea su relación lésbica como un juego sexual del que también participa en última instancia su marido.

Por tanto y a pesar de la evidente imagen de permutabilidad del rasgo lésbico que puede transmitir el hecho de que el 70% de los personajes lésbicos de la muestra hayan mantenido relaciones heterosexuales, el factor clave parece estar en la forma en la que se representa precisamente esa variabilidad. Así y dado que el discurso privilegia una lectura de las relaciones lésbicas como aquellas que realmente llenan al personaje, podemos plantear la hipótesis de que la no exclusividad del rasgo lésbico no implica necesariamente una representación indefinida o inestable del lesbianismo, que sí es dominante, sin embargo, en la cinematografía: “en el cine español hay una falta de definición de la sexualidad femenina” (Pelayo, 2009, p. 203).

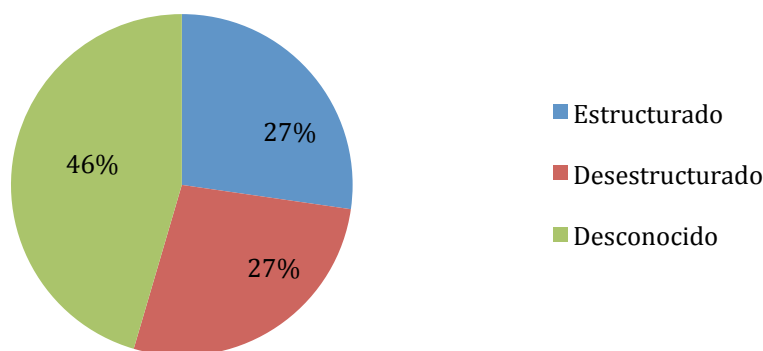
4.3.2.10. ENTORNO

4.3.2.10.1. Familiar

4.3.2.10.1.1. Núcleo

Δ

NÚCLEO FAMILIAR



En la mayoría de los casos, el núcleo familiar de los personajes lésbicos de la ficción televisiva española es desconocido (46%). En los demás, o está estructurado (27%) o desestructurado (27%) (la familia del personaje es monoparental, los padres están divorciados o separados o existen problemas que hayan desintegrado el núcleo familiar). No se trata de emitir un juicio de valor sobre qué se considera una familia “normal” (estructurada) y qué no, sino simplemente y de acuerdo con los conceptos que se manejan respecto a la tipología familiar (Bueno Abad, 2000, p. 37), ver si el lesbianismo se asocia a algún tipo de núcleo familiar en concreto.

Por tanto, se observa que no existe asociación concluyente entre el núcleo familiar desestructurado y la orientación sexual del personaje, como sí ocurría en el caso del personaje homosexual masculino en la cinematografía española (Alfeo, 1997, pp. 151-152), en dónde el 45’8% de los personajes había crecido en un núcleo familiar desestructurado, generalmente por la desaparición del padre.

Como se ha comentado con anterioridad, el tópico asocia la homosexualidad masculina con la ausencia de referentes masculinos y la sobreprotección de los femeninos⁴⁹. Asimismo, el lesbianismo se ha vinculado estereóticamente con un

⁴⁹ Así lo aseguraba, por ejemplo, en 2005, durante la tramitación del proyecto de Reforma del Código Civil, Aquilino Polaino, catedrático de Psicopatología de la Universidad Complutense, que afirmó que la

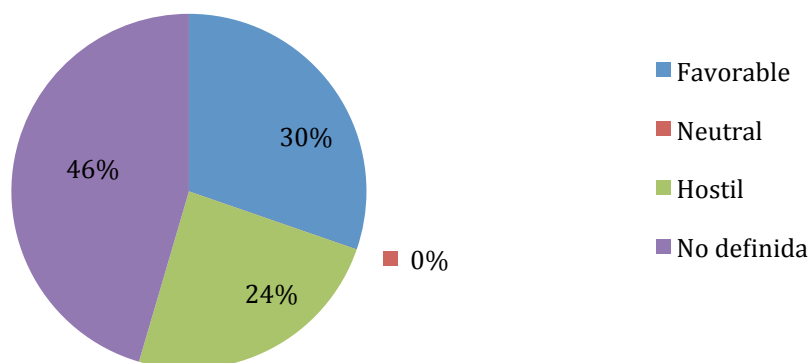
entorno masculino durante la niñez. De este tópico parecía beber el pionero ejemplo de *Segunda enseñanza* a través del personaje de Sisi. Sin embargo, comprobamos que, según los datos, la ficción española en general no ha transmitido, salvo el citado ejemplo, esa imagen. De hecho, en la mayoría de los casos en los que el núcleo familiar está desintegrado se debe a la ausencia del padre. Es el caso de Esther (HC), Pepa (LHDP), Teresa (AETR), Aurora (EPEM), Amanda (HAA) y Amparo (LR). Destacan los casos de Amanda, a quién, además de la ausencia del padre, se le unen los constantes viajes de su madre, una importante soprano, que hacen que viva prácticamente con su ama de llaves y que, según sugiere el relato, busque en Nieves una figura materna; y el de Amparo en *La República*, cuya madre ni siquiera le considera hija suya, sino del partido (comunista). Los otros ejemplos de núcleo familiar desestructurado son los de Silvia en *Los hombres de Paco* e Isabel en *Tierra de Lobos*, cuyas respectivas madres murieron, y Ana en *Amar en tiempos revueltos*, que vive con su padre y con su madre adoptiva.

Por tanto, la ficción televisiva española ofrece una imagen ambivalente pues, si bien el estado del núcleo familiar no se representa en el 46%, cuando lo hace, las representaciones se dividen entre familias estructuradas y familias desestructuradas exactamente en la misma proporción (27%).

4.3.2.10.1.2. Relación del personaje con el núcleo familiar

Δ

RELACIÓN DEL PERSONAJE CON SU NÚCLEO FAMILIAR



homosexualidad era una patología determinada por un “padre ‘hostil, distante y alcohólico’, una madre sobreprotectora para los niños o fría para las niñas, timidez extrema y haber sufrido abuso sexual o violación por parte de algunos de sus padres” [El psicólogo citado por el PP en el Senado califica la homosexualidad de “patología” (2005, Junio, 20). El País].

La actitud del personaje lésbico hacia su núcleo familiar de origen suele ser favorable (30%) o no estar definida (46%). Sin embargo, también se representa un comportamiento hostil en un 24% de los casos.

La causa de la hostilidad en los personajes de la muestra responde casi siempre, menos en los casos de Amanda en *Hay alguien ahí* y Amparo en *La República*, al rechazo de la familia de la orientación sexual del personaje. Así, Bea en *Más que amigos* es rechazada por sus padres, especialmente por su padre, después de decirles que mantiene una relación con alguien del mismo sexo. A partir de ese momento, no se vuelve a mencionar su relación con ellos, de forma que se presume un distanciamiento. Maca en *Hospital Central* muestra en varias ocasiones su disconformidad con la actitud de sus padres ante su orientación sexual, aunque sigue teniendo relación con ellos y los ayuda cuando es necesario, sobre todo y al ser médico, cuando tienen alguna enfermedad. Por su parte, Bea en *Aquí no hay quien viva* intenta ocultar a su familia su homosexualidad, lo que provoca su distanciamiento, que se observa en la escasa intervención de estos. Sin embargo, por ejemplo, su hermano, que es cura, se enfurece al enterarse. Además, Aurora en *El pasado es mañana* tiene una relación muy conflictiva con su madre, a la que acusa incluso de haber matado a su ex marido y culpado a su pareja, Marga. Lea en *MIR* no tiene relación con sus padres porque la repudiaron después de decirles que era bisexual. Por su parte, Isabel en *Tierra de Lobos* es brutalmente repudiada por su padre (“estás enferma, menos mal que tu madre está muerta”, “me das asco, pasarás el resto de tus días en un convento mientras yo intento olvidar que alguna vez fuiste mi hija”, asegura en el décimo capítulo de la segunda temporada) que la recluye en un convento y, cuando esta escapa, pretende obligarle a casarse con un hombre.

El último caso de actitud hostil hacia el núcleo familiar es el de Amanda en *Hay alguien ahí*. Su conflicto con su madre, al revés de lo que sucede con los demás personajes, no está relacionado con su orientación sexual (que la progenitora parece desconocer), sino con las continuas ausencias de la madre, que provocan en el personaje un fuerte sentimiento de desarraigo.

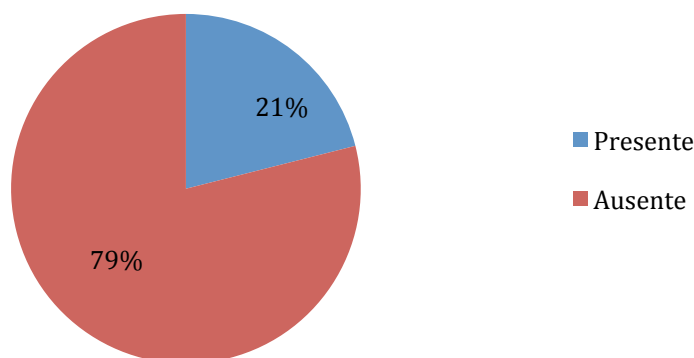
Por tanto, se observa relación entre la actitud hostil de los personajes hacia su núcleo familiar y el rechazo de estos a causa de la orientación sexual. No obstante, el 76% de los personajes lésbicos o mantienen una buena relación con su familia o esta no está definida, por lo que cabe señalar que, en general, y a pesar de los eventuales

problemas que puedan tener con las familias, la hostilidad de los personajes hacia su núcleo familiar no es un elemento principal en la representación del lesbianismo.

4.3.2.10.2. Homosexual

Δ

ENTORNO HOMOSEXUAL



Sólo en el 21% de las series incluidas en la muestra, el entorno homosexual tiene una presencia significativa. Es decir, en cuatro de las diecinueve series seleccionadas el o los personajes lésbicos se insertan de forma recurrente en un entorno homosexual. Estas series son *Mar de dudas*, *El pasado es mañana*, *Cuestión de sexo* y *Sexo en Chueca*. En la primera, el personaje de Olga es contextualizado, fuera del ámbito laboral, en un ambiente homosexual. Así, por ejemplo, en el décimo capítulo organiza una fiesta a la que invita, según sus palabras, a “muchos amigos del ambiente” y en el decimotercero recurre a los miembros de una asociación de gays y lesbianas, a la que presumiblemente pertenece, ya que habla de “los de la asociación”, para que le ayuden a protestar por el cierre del centro de salud.

En *El pasado es mañana* y *Cuestión de sexo*, la presencia de este entorno homosexual es causa de enfrentamiento entre la pareja lésbica. Así, en ambos casos una de las protagonistas (Aurora en EPDM y Sofía en CDS) se sienten incómodas en este entorno.

Además, en ambas series se retrata este contexto de manera estereotipada como un ambiente de feminismo radical (“yo no disfruto cuando están despellejando a un tío”, asegura Sofía (temporada 3, capítulo 9) y de desinhibición sexual. Así, por ejemplo, en el capítulo 67 de *El pasado es mañana*, una de las amigas lesbianas de

Marga besa a Aurora en los labios cuando se la presentan y a continuación relata sus correrías sexuales con la propia Marga y lo mismo sucedía en el capítulo 67 de *Los hombres de Paco* cuando una amiga de Pepa saludaba a todas con un beso en los labios. Además, en ese mismo capítulo, los personajes asistían a un *striptease* en el local de “ambiente” en el que se encontraban. Esta desinhibición sexual también estaba presente en *Cuestión de sexo*, ya que los personajes lésbicos instaban a la madre de Sofía a que “probase” cómo era besar a una chica y, finalmente, lo hacía.

Por último, el entorno homosexual está plenamente presente en la serie *Sexo en Chueca*, ya que, como su propio nombre indica, la serie se desarrolla en el madrileño barrio homosexual de Chueca. Resulta muy significativo observar, en este sentido, que las series que muestran de forma no conflictiva el entorno homosexual son la primera (*Mar de dudas*, 1995) y la última (*Sexo en Chueca*, 2010) de la muestra. En consonancia con la evolución planteada a través de las modalidades de representación, las series con aspiraciones integradoras optan por no representar dicho ambiente e insertar a sus personajes en un contexto netamente heterosexual. De esa manera, se potenciaba una representación integrada de los personajes lésbicos.

En otras series también se ha reflejado de forma incidental el entorno homosexual, pero este no forma parte activa de la vida de los personajes. Por ejemplo, en el segundo capítulo de *Moncloa, ¿dígame?*, unas declaraciones políticamente incorrectas de Nieves Gallardo (Mercé Mariné), provocaban que tuviera que acudir a un local de ambiente para “lavar” su imagen. Además, en *Aquí no hay quien viva* (capítulos 66 y 77) y en *Los hombres de Paco* (67) los personajes lésbicos salían por bares de ambiente. En esta última, además, el personaje de Silvia abandonaba el local por sentirse incómoda, presumiblemente porque ese lugar le obligaba a enfrentarse a su propio conflicto identitario interno. En *La que se avecina*, se comenta que Reyes pertenece a una asociación LGTBI, pero esta no forma parte de la trama. Por último, en *La República*, el cabaret que regenta Amparo acoge números de cierto contenido lésbico.

Por tanto, la televisión española opta, en general, por un modelo de representación en el que el entorno homosexual está ausente. En la gran mayoría de los casos, los personajes lésbicos se desenvuelven en un contexto *heterodominante* (no tienen amigos homosexuales, no frecuentan bares de ambiente, no utilizan argot propio de la comunidad gay, etc.) y no existe una representación significativa de la “comunidad homosexual” fuera de los productos concebidos para Internet. En este sentido y

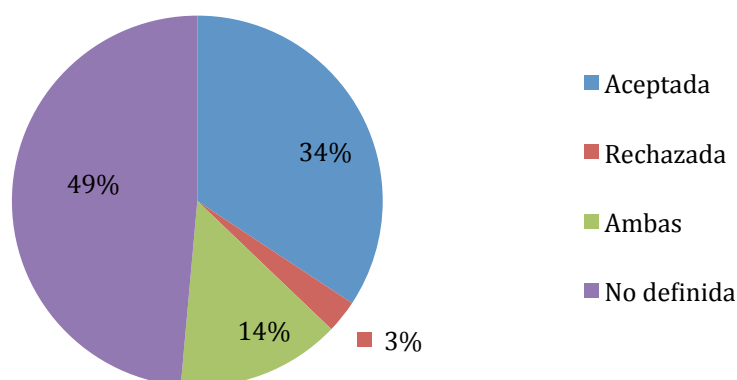
siguiendo la línea de series como *Lo que surja*, *Chica busca chica* y *Apples*, *Sexo en Chueca* se presenta como única que ha dado cabida a estos contenidos en una cadena de televisión.

4.3.2.10.3. Aceptación social

4.3.2.10.3.1. Laboral

Δ

ACEPTACIÓN LABORAL



En la mayoría de los casos, no se define la reacción del entorno del personaje hacia su orientación homosexual (49%), bien porque el relato no da información o porque este ámbito desconoce la orientación sexual del personaje. Cuando sí que se conoce, es mayoritariamente aceptada (34%). En menor medida, genera tanto rechazo como aceptación (14%), bien porque los distintos personajes que integran el ámbito tengan actitudes disímiles o bien porque su postura evolucione (en dichos casos es siempre hacia una mayor aceptación). Por último, es rechazada en un pequeño porcentaje de los casos (3%). En este apartado, se ha catalogado de forma individual cada personaje en cada uno de los trabajos que desempeña durante la serie, en el caso de que hubiera tenido más de uno.

Casos como los de *Mar de dudas*, *Hospital Central* o *MIR* son claros ejemplos de integración laboral de los personajes lésbicos. No obstante, en momentos concretos de estas series, también puede producirse rechazo en el ámbito laboral, como le ocurría al personaje de Maca en el capítulo 135, en el que una paciente se negaba a que su hija fuera atendida por la pediatra por ser lesbiana. Dado que se trata de situaciones atípicas,

de hecho, esta es la única vez que alguna de las protagonistas lésbicas de *Hospital Central* tiene que enfrentarse a un problema similar, no se considera significativo a la hora de determinar el grado de aceptación de los personajes, pero sí resulta interesante señalar su existencia. Destacan también en este apartado dos series por la peculiaridad de sus ámbitos laborales. Así, en *Sin tetas no hay paraíso*, el mundo del narcotráfico resulta proclive a la aceptación de la homosexualidad del personaje lésbico, ya que imperan las relaciones de poder. Es decir, nadie se atrevería a mostrar rechazo hacia la orientación sexual de Daniela, ya que es, junto a su hermano, la jefa de la organización criminal retratada en la serie. Por otro lado, destaca también el caso de Bea en *Sexo en Chueca*, ya que trabaja en un bar ubicado en Chueca, lo que se presenta como el ejemplo más evidente de aceptación laboral. Es igualmente singular el caso de Cristina en *Tierra de Lobos*, en el que el burdel en el que se prostituye constituye un entorno comprensivo con la orientación sexual del personaje presumiblemente por la visión abierta hacia las cuestiones relacionadas con el sexo y las formas de vida no normativas.

Cuatro son los personajes que ocultan su orientación sexual en el trabajo: Bea en *Más que amigos*, Teresa y Ana en *Amar en tiempos revueltos* y Encarna en *La República*. La ambientación histórica explica el rasgo en el caso de las tres últimas. Sin embargo, resulta relevante que el entorno laboral de Amparo (LR), en este mismo contexto histórico, conozca y acepte con total naturalidad el rasgo. En *Más que amigos*, por su parte, las razones habría que buscarlas tanto en el año de emisión (1997), es la segunda serie por orden cronológico de la muestra, e incluso en las características del ámbito laboral en el que se desenvuelve el personaje: un bufete de abogados. Dado que el personaje revela su orientación sexual a su familia y a sus amigos, parece adecuado suponer que el ámbito laboral queda vetado por su particular idiosincrasia. Mientras que otras profesiones parecen ser más proclives a la aceptación, como, por ejemplo, el mundo del espectáculo en el citado caso de Amparo y en el de gran parte de los personajes masculinos en la cinematografía (Alfeo, 1997, p. 171).

BEA: (*Susurrando*) Veras, no me gustaría que se enteraran en la oficina.

MAR: Ya, tranquila, no te preocupes.

Más que amigos (Telecinco: 1997-98), Capítulo 3

En otros tres casos la situación evoluciona hacia una mayor aceptación. En *Siete vidas*, los productores de la serie de televisión en la que trabaja Diana en el capítulo 91, le dan un ultimátum cuando se enteran de que es homosexual: o va a una gala acompañada de un hombre para acallar los rumores o será despedida. Finalmente, los productores comprueban que la audiencia de la serie ha aumentado desde que se conoció la noticia de su lesbianismo y no la despiden. Se comprueba en este caso también cómo la posición de poder, relacionada con el dinero que genera, influye en la actitud del entorno laboral respecto a la homosexualidad.

Por su parte, el entorno laboral de Pepa y Silvia en *Los hombres de Paco* también modifica su actitud frente a la orientación sexual de los personajes. En este caso, el ámbito laboral es también el familiar, ya que el personaje que manifiesta su animadversión es, además del comisario, el padre de una de las protagonistas. Al principio, Don Lorenzo (Juan Diego) intenta separarlas, pero les acaba diciendo “deseo que os vaya bien” (capítulo 76).

En otras ficciones, la revelación de la orientación sexual en el ámbito laboral suscita tanto rechazo como aceptación. Así, en *El pasado es mañana*, la mayoría de los personajes que trabajan en la firma de ropa en la que se ambienta la serie, apoyan tácita o explícitamente la relación entre Marga y Aurora, mientras que otros, como Sara Arce (Carmen de la Maza), madre de Aurora, y Pilar Arce (Marta Hazas), su sobrina, muestran un profundo rechazo.

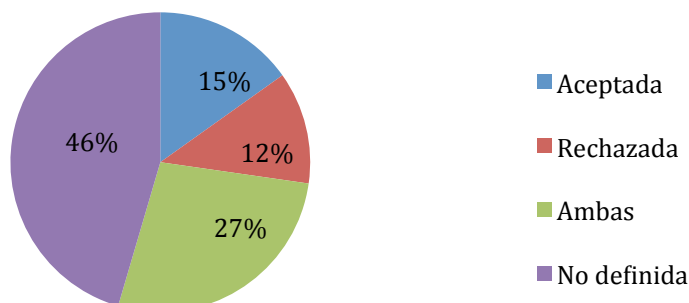
Por último, tan sólo en un caso se muestra el rechazo total en el ámbito laboral a causa de la orientación sexual del personaje. Se trata, de nuevo, de Diana en *Siete vidas*, que es despedida del programa infantil en el que trabaja por negarse a transmitir los mensajes ultraconservadores y homófobos que el nuevo director impone (capítulo 198). Esta trama tenía, no obstante, un claro enfoque paródico.

Se comprueba, por tanto, que el rechazo por parte del ámbito laboral en la representación del lesbianismo tiene poca incidencia y que suele provenir de personajes que, además de compañeros de trabajo, son familiares de los protagonistas. A tenor de lo expuesto, el hecho de que la incorporación de personajes lésbicos protagonistas a la ficción televisiva española se produjera en un momento histórico en el que el discurso público, lo políticamente correcto, y legal respecto a la homosexualidad fuera el de la “aceptación”, puede explicar por qué se producen pocos casos de rechazo en el ámbito laboral y por qué estos suelen estar vinculados a un ámbito privado, el familiar.

4.3.2.10.3.2. Familiar

4

ACEPTACIÓN FAMILIAR



En un amplio porcentaje de los casos (46%), el relato no define cuál es la actitud de la familia respecto a la condición sexual del personaje lésbico. En aquellas situaciones en las que la serie sí ofrece datos, predominan los casos en los que la actitud de la familia es dispar o evoluciona (27%). Se encuentran igualmente representadas las actitudes de aceptación (15%) y rechazo (12%) con similares porcentajes.

Los personajes cuyas familias rechazan inicialmente su condición sexual, pero acaban por aceptarla son los siguientes: Diana (SV), Maca (HC), Marga (EPEM), Teresa (AETR), Pepa y Silvia (LHDP) y Sofia (CDS).

La madre de Diana la visitaba por sorpresa en el capítulo 74 de la serie *Siete vidas* y, tras conocer la orientación sexual de su hija, aseguraba: “ya encontraremos a un médico que te cure”. No obstante, al final del capítulo el vínculo materno filial acababa imponiéndose (“yo soy tu madre y tú eres mi hija y eso no lo cambia ni Dios”) y la evolución en la actitud hacia la condición sexual de su hija se plasmaba en un elocuente “dame tiempo” que auguraba dicha transformación.

Por su parte, los padres de Maca en *Hospital Central* adoptan una actitud de lo que Alberto Mira (2005, p. 33) define como *homofobia liberal*: “la actitud contemporánea según la cual se acepta lo que cada uno haga en su vida privada, pero se rechaza cualquier marca de una cultura gay”. En este sentido, la madre, después de saber que Maca y Esther van a contraer matrimonio, asegura: “no es necesario montar un circo con todo esto” (*Hospital Central*, capítulo 133). Entran en juego en esta trama también cuestiones relacionadas con la clase social de los personajes, dueños de una

importante bodega jerezana. En cualquier caso, su actitud evoluciona hacia una mayor aceptación, ya que en el último momento acuden a la boda.

En el caso de *El pasado es mañana* el espectador conoce el cambio de actitud de los padres de Marga a través del propio personaje, ya que estos no intervienen en ningún momento en la serie. En el capítulo 26, Marga, preguntada por Aurora, asegura que con su familia fue difícil, pero que acabaron aceptándolo.

La familia de origen de Teresa en *Amar en tiempos revueltos* desconoce su homosexualidad durante los capítulos que intervienen, ya que en ese periodo incluso Teresa se engaña a sí misma sobre sus sentimientos por Ana. No obstante, quien sí terminará conociendo la relación entre las dos protagonistas es Héctor (Javier Collado), el marido de Teresa. Sorprendentemente y, a pesar de que su reacción inicial es virulenta, acaba asegurando “yo no sé lo que es normal ni que no lo es” y dándole a Teresa la libertad para que esté con quien quiera estar: “no voy a hacer nada por impedirlo” (*Amar en tiempos revueltos*, capítulo 256).

En el caso de Pepa y Silvia, la relación de las protagonistas está profundamente vinculada a la familia, hasta el punto de que ellas son incluso concuñadas. Por un lado, la relación de Pepa con su familia es descrita, en su presentación en la serie, como problemática. De hecho, ella y su hermano, Paco (Paco Tous), llevan varios años sin hablarse. Según las explicaciones que ofrece el relato, Pepa era muy rebelde y esa fue una de las causas del divorcio de sus padres y de la escisión de la familia. Esta rebeldía no se vincula explícitamente con su orientación sexual, aunque sí se menciona un hecho significativo, el que Pepa besó a Silvia en su comunión, delante de la familia.

Por otro lado, como se ha explicado en el apartado anterior, el padre de Silvia y suegro del hermano de Pepa, se opone a su relación, aunque acabará por aceptarla. Se evidencia, por tanto, también en esta serie, la evolución de la familia hacia una mayor aceptación de la orientación sexual de los personajes.

Por último, la reacción del padre de Sofía en *Cuestión de sexo*, Diego (Guillermo Toledo), es negativa, aunque en el tono cómico que caracteriza la serie (“la niña me lleva a la tumba”, asegura en el capítulo 35). Sin embargo, termina también por aceptarlo y defender a su hija en un restaurante del que le querían echar por besarse en público con su pareja y lo hace gritando “somos la homofamilia” (capítulo 35).

Además, la revelación de la orientación sexual por parte de los personajes de Aurora en *El pasado es mañana* e Isabel en *Tierra de Lobos* suscitan reacciones dispares. En el primer caso, mientras que personajes como el de su madre (Sara) o su

sobrino (Pilar) la rechazan frontalmente, otros como los de sus hermanos Marcos y Alonso le apoyan. Asimismo, en *Tierra de Lobos*, el padre de Isabel la rechaza furibundamente, mientras que sus hermanas le ayudan a que mantenga su relación con el personaje de Cristina.

En la categoría de personajes cuya familia acepta desde el principio su homosexualidad, se encuentran los siguientes: Esther (HC), Daniela (STNHP), Nieves (HAA), Claudia y Bea (CDS). Se observa que cronológicamente estos personajes se sitúan al final de la muestra, todos menos Esther intervienen a partir de 2009, lo que indica también la evolución social y representacional de la actitud de las familias ante la homosexualidad.

Así, la respuesta de la madre de Esther, ante la noticia, es: “hija si tú eres feliz me parece maravilloso” (*Hospital Central*, capítulo 131). En el caso de Daniela en *Sin tetas no hay paraíso*, el espectador no asiste al momento en el que el personaje revela su orientación sexual, ya que se produjo antes de que el personaje intervenga en la serie; pero su hermano, el único familiar que aparece, no muestra tener ningún problema. Por otro lado, el caso de Nieves en *Hay alguien ahí* es diferente, ya que tanto su marido como su hija saben de su relación con Amanda y no les genera rechazo. De hecho, en un momento de la serie, el marido de Nieves también mantiene relaciones con Amanda y su mujer. Por último, el contexto *homófilo* en el que se ambienta *Sexo en Chueca* hace que los familiares de los personajes lésbicos que intervienen acepten totalmente su homosexualidad. Es el caso de Vero (Dafne Fernández), la hermana y compañera de piso de Claudia y Alberto (Paco Hidalgo), y el padre de Bea, que también es homosexual.

Nótese también que, mientras que la mayoría de los personajes cuya familia muestra una actitud de aceptación inicial en general se emiten a partir de 2009, aquellos que sufren el rechazo familiar son habitualmente anteriores a 2008.

Aquellas familias que rechazan al personaje por su condición sexual y no cambian su actitud a lo largo del relato son las de los siguientes personajes: Bea (MQA), Bea (ANHQV), Matilde (AETR), Lea (MIR) e Isabel (TDL). La primera, como hemos comentado es rechazada por sus padres, y el relato no indica a partir de ese momento que la situación haya cambiado, por lo que se presupone que se mantiene constante. La segunda, Bea, es rechazada por su hermano cura, aunque no se ofrece información sobre la respuesta de sus padres, que se enteran en el capítulo 45 (“¿Cómo su novia?, ¿te gustan las mujeres?”, pregunta el padre de Bea y esta le responde con una

evasiva). La tercera, Matilde en *Amar en tiempos revueltos* es descubierta por su marido, quien tenderá una trampa a su pareja, Beatriz, que acabará costándole la vida. Lea, por su parte, explica en *MIR* que sus padres dejaron de hablarle al enterarse y, desde entonces, no mantiene relación con ellos. Por último, Isabel es virulentamente repudiada por su padre en *Tierra de Lobos*.

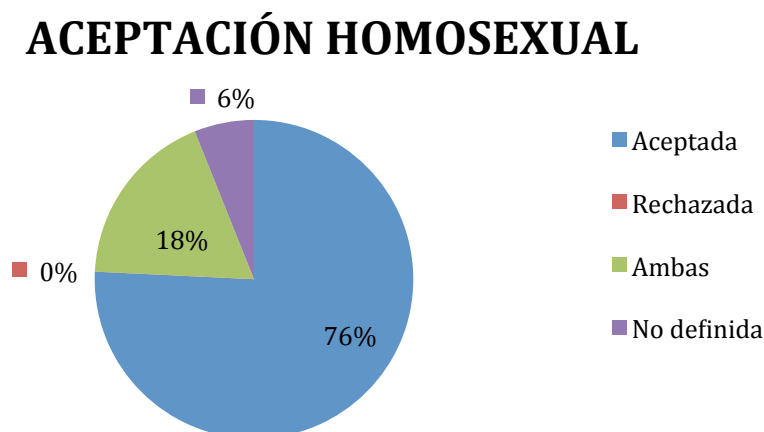
Finalmente, en la categoría de series en las que las familias de los personajes desconocen la orientación sexual del personaje, se encuentra *Pelotas*, ya que el padre de la protagonista no llega a enterarse de que su hija mantuvo una relación con otra mujer. En el resto de las ficciones, no se da información sobre la reacción del entorno familiar.

En resumen, los porcentajes de aceptación y rechazo se mueven en cifras similares, aunque en varios casos la actitud de los familiares que muestran rechazo inicial evolucionaba hacia la aceptación final. En comparación con lo ocurrido en el cine, podemos concluir que, aunque los porcentajes de rechazo familiar sean similares (12% en la televisión y 14% en el cine), los de aceptación son sustancialmente distintos, ya que Irene Pelayo (2009, p. 180) señalaba la inexistencia de esta categoría en el cine. Los datos vertidos por la ficción televisiva se asemejan más a lo ocurrido con el protagonista homosexual masculino en el cine, que era aceptado por su familia en el 25% de los casos y rechazado en el 8'33% (Alfeo, 1997, p. 168).

Por otro lado, los porcentajes de rechazo en el ámbito familiar son mayores que en el laboral y los de aceptación son menores, lo que indica que este es un entorno más conflictivo en lo que a aceptación de la orientación sexual del personaje se refiere.

4.3.2.10.3.3. Personal homosexual

Δ



Mientras que en el punto 4.3.2.10.2. nos interesaba analizar si el personaje homosexual se desenvolvía en un entorno homosexual, en este apartado tratamos de averiguar si los personajes homosexuales aceptan o rechazan a los otros personajes homosexuales con el objetivo de constatar si el propio entorno homosexual reniega de algún tipo de personaje lésbico. Por tanto, aquí sí incluiremos, además de los amigos y conocidos homosexuales, a las parejas de los personajes. Así, comprobamos que en el 76% de los casos, los personajes lésbicos son aceptados por los otros personajes lésbicos que intervienen en el relato, en el 18% son tanto aceptados como rechazados y, por último, en otro 6% de los casos no está definida la actitud de otros personajes homosexuales hacia ellos.

De aquellos personajes (18%) que son tanto aceptados como rechazados, el 16% son rechazados inicialmente por otros personajes homosexuales, pero que finalmente son aceptados. Todos, ejemplos de personajes homosexuales que integran su orientación sexual de forma conflictiva (ver punto 4.3.2.9.2.). Bea en *Aquí no hay quien viva* es rechazada por Ana, que se niega a asumir que se siente atraída por otra mujer. Marga en *El pasado es mañana* es igualmente ignorada por Aurora ante su incapacidad para afrontar un “cambio” en su orientación sexual. Ana en *Amar en tiempos revueltos* es rechazada por Teresa, que se niega a admitir que se siente atraída por ella, al igual que le sucede a Isabel con respecto a Cristina (TDL).

Asimismo y aunque no se incluyan dentro de esta categoría por no ser los personajes de la muestra, también se muestra esta actitud con personajes como los de Diana en *Siete vidas* y Sofia en *Cuestión de sexo*, que rechazan a las que posteriormente serán sus parejas (Sonia y Daniela, respectivamente).

En otras dos series, se muestran ambas actitudes, esto es, a pesar de que la mayoría de personajes aceptan la orientación de las protagonistas lésbicas, otros le muestran su rechazo. Sin embargo, en estos casos no se trataba, como en los citados ejemplos de conflicto interno, de un rechazo a la homosexualidad, sino más bien de lo contrario. Es decir, se trata de personajes que excluyen a otros personajes homosexuales por no querer admitir públicamente su homosexualidad. Los dos ejemplos de esta actitud los encontramos en las series *Más que amigos* y *Siete vidas*. En la primera, el personaje de Sole se enfadaba porque su pareja, Bea, no quería *salir del armario* ante sus padres, incluso se plantaba en la cena familiar y le tiraba un vaso de agua al personaje de Chema (Jorge Bosch), que se había hecho pasar por novio de Bea

(capítulo 7). Por su parte, en *Siete vidas*, Sonia dejaba a Diana por negarle a su madre que tuviera novia (capítulo 74).

Por otro lado, también es importante señalar que, aunque en ningún caso todos los personajes que forman parte del entorno homosexual rechazan en grupo a los personajes homosexuales, sí que se produce la situación inversa. Es decir, en el 25% de series en las que el ambiente homosexual estaba presente no se producía ningún caso de rechazo por parte del entorno al personaje, sin embargo, el personaje sí rechazaba en algunos casos el entorno. Aurora en *El pasado es mañana*, Silvia y en *Los hombres de Paco* y Sofía en *Cuestión de sexo* expresaban de alguna manera su incomodidad en ese ambiente (ver punto 4.3.2.9.2.).

Por último, en el 6% de los casos, la actitud de otros personajes homosexuales ante la protagonista lésbica no está definida. Aquí se encuadran *MIR* y *Sin tetas no hay paraíso*, que no muestran a otros personajes homosexuales con el suficiente grado de desarrollo como para conocer su actitud hacia las protagonistas.

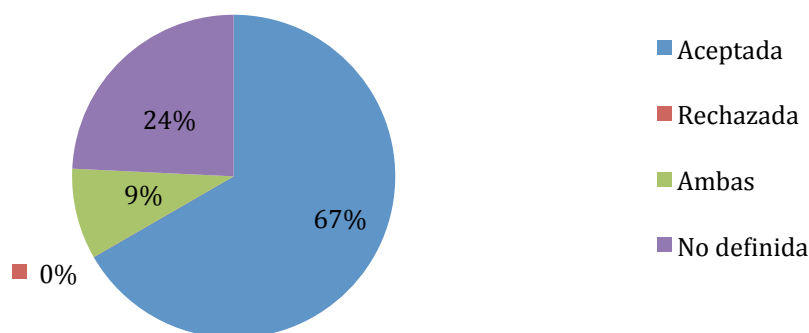
Los datos que ofrece este apartado son similares a los obtenidos en el análisis del personaje masculino en el cine (Alfeo, 1997, p. 165), donde el 70'83% era aceptado y sólo el 4'17%, rechazado. Sin embargo, en el caso del lesbianismo en el cine (Pelayo, 2009, p. 176) existía mayor porcentaje de rechazo, un 18%.

En definitiva, se comprueba que los otros personajes homosexuales de las ficciones analizadas mayoritariamente aceptan a los protagonistas lésbicos, pero que, en algunos casos, se produce rechazo por el propio conflicto interno del personaje o por las diferentes formas de entender la visibilidad homosexual siendo castigadas las actitudes de ocultamiento.

4.3.2.10.3.4. Personal no homosexual

Δ

ACEPTACIÓN ÁMBITO PERSONAL NO HOMOSEXUAL



En el ámbito personal heterosexual del personaje lésbico, las manifestaciones de aceptación (67%) son mucho más frecuentes que las de rechazo, tan sólo en un 9% de los casos se producen y, además, no por parte de todos los amigos o conocidos, sino sólo de algunos. Por último, aquellos casos en los que el relato no ofrece datos al respecto representan el 24% de la muestra.

Los amigos y conocidos heterosexuales del personaje lésbico le muestran mayoritariamente su apoyo, incluso en casos en los que el contexto histórico dificultaba dicha actitud. Así, por ejemplo, Mario (Cristóbal Suárez) en *Amar en tiempos revueltos* tiene una sólida amistad con Beatriz de la Palma, cuya orientación sexual conoce, y a la que ayuda en su relación con Matilde. Lo mismo ocurre con Paco, “el Rubio”, (Vicente Romero) y Amparo en *La República* y con las compañeras del burdel de Cristina en *Tierra de Lobos*.

En ocasiones, también les respaldan personajes masculinos con los que mantuvieron relaciones sentimentales, como ocurre, por ejemplo, con Rusti (Ángel Pardo) en *Hospital Central*.

TERESA: Estas dos se van a dormir juntas

RUSTI: Pues normal, ¿no?

TERESA: Hijo, ¿por qué te parece tan normal? Que es Esther, has tenido un lío con ella

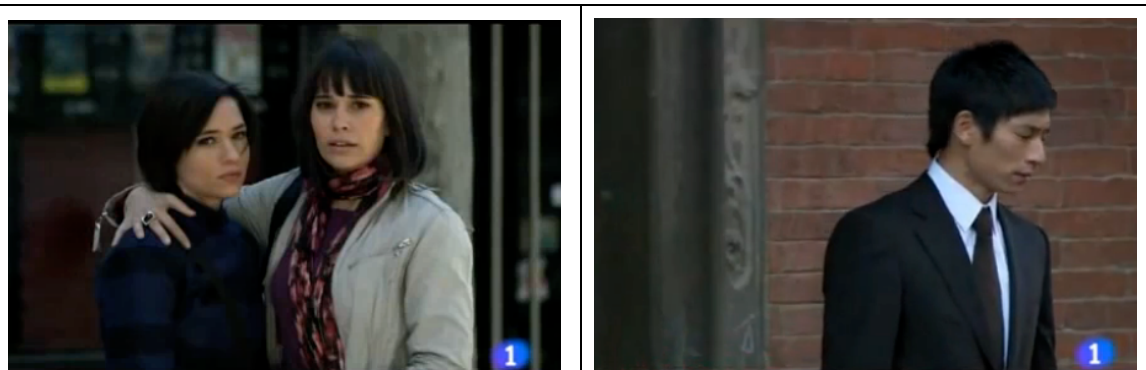
RUSTI: Pues fíjate qué mal lo hago que se ha pasado al otro bando

Hospital Central (Telecinco: 2000-), Capítulo 111

Como se ha comentado, el grado de incidencia de las actitudes de rechazo es bajo. Sólo en *Siete vidas* y en *La que se avecina* el entorno personal de las protagonistas, muestran actitudes tanto de rechazo como, en mayor número, de aceptación. Así, personajes con un perfil conservador como los de Paco (Javier Cámara), Félix (Florentino Fernández) o El Frutero (Santi Rodríguez) en *Siete Vidas* o Recio (Jordi Sánchez) en *La que se avecina*, suelen, casi siempre en tono cómico, hacer comentarios homófobos: “PACO: Y tú eres lesbiana y yo que soy normal, ¿qué?” (Capítulo 78), “FÉLIX: Mamá, ya me lo explicarás, pero ¿esta no era lesbiana?, ¿para que quiere ser madre?” (Capítulo 87), “FRUTERO: Cómo se va a lanzar, si es lesbiana y, aunque lo nieguen son mujeres, no tienen erecciones y no saben cuando tienen que entrar.” (Capítulo 169), etc. También estos personajes muestran el rechazo hacia la

orientación sexual del personaje en tramas capitulares. Por ejemplo, Félix intentaba evitar que Diana cuidara a su hija porque, debido a su homosexualidad, podría ser un mal ejemplo para ella (capítulo 94). En cualquier caso, el corte claramente paródico de estos personajes, que se erigen como sarcásticos representantes de la derecha más extrema de la sociedad española, les restan gravedad sus comentarios o acciones.

Por otro lado, en la categoría de personajes en los que no se define el dato se sitúan aquellos cuyo entorno personal no homosexual desconoce su condición sexual: Matilde, Ana y Teresa (AETR), Nieves (P), Encarna (LR) e Isabel (TDL). La actitud de ocultamiento responde a la presunción de una reacción negativa. En los casos de *Amar en tiempos revueltos* y *Tierra de Lobos*, la particular situación socio-histórica del relato, explica dicha decisión. Y en *Pelotas* es precisamente la sospecha de un posible rechazo lo que, junto al hecho de que en el momento en el que se desarrolla la serie ya no mantenga una relación homosexual, motiva al personaje. No obstante, su actitud es reivindicativa y, de hecho, la sospecha de que su pareja desaprobaba su antigua relación es una de las razones de su distanciamiento, que responde principalmente a las diferencias culturales entre ambos.



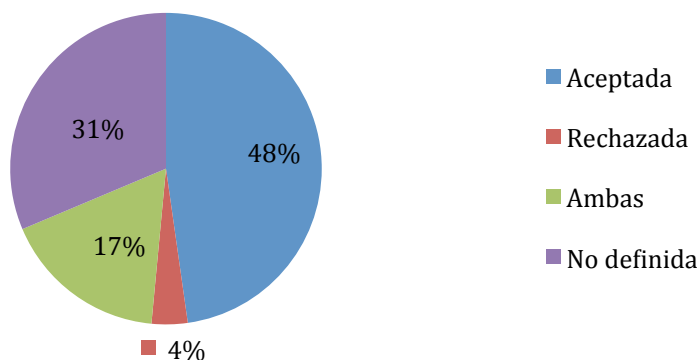
Pelotas (TVE 1: 2009-10), Capítulo 11. Nieves opta por ocultar su bisexualidad, pero muestra su apoyo a su ex pareja ante la presencia reprobatoria de su actual compañero sentimental.

El claro predominio de las actitudes de aceptación resalta aun más al compararlo con los datos que ofrecía el cine en su representación del lesbianismo. El porcentaje en este medio era de un 32% de actitudes de rechazo frente a otro 32% de aceptación (Pelayo, 2009, p. 177), lo que indica las diferencias de enfoque ya comentadas entre las representaciones televisiva y cinematográfica del lesbianismo.

4.3.2.10.3.5. Aceptación social

4

ACEPTACIÓN SOCIAL



La yuxtaposición de los datos relativos al entorno del personaje lésbico (ámbito laboral, familiar y personal) indica el grado de aceptación social del lesbianismo en la representación televisiva. En primer lugar, el dato más destacable es el predominio de las actitudes de aceptación, que indica el carácter predominantemente integrado de los personajes lésbicos, y del propio lesbianismo, en las ficciones televisivas españolas. Resalta igualmente la escasez de personajes que rechazan la orientación sexual de las protagonistas.

Si comparamos los datos transversalmente, nos encontramos con que las actitudes de rechazo provienen esencialmente del ámbito familiar. Se da, en este sentido, la paradoja de que aunque, tanto en la realidad como en las ficciones estudiadas, en ocasiones el núcleo familiar argumente estar preocupado por el posible rechazo externo del personaje, la televisión muestra que es precisamente el núcleo familiar, por esta causa o por otras, el que tiene más problemas con la aceptación del rasgo homosexual. La excusa de la posible amenaza externa argüida por las familias de los personajes homosexuales es desmentida en la representación televisiva, que muestra un entorno social con un discurso integrador, bien sea por convicción o por corrección política.

En este sentido, aunque el discurso externo respecto a la homosexualidad tenga mayoritariamente un carácter integrador, cuando la homosexualidad pasa del plano de lo abstracto y lo público, al de lo concreto y lo privado, el discurso se puede modificar sustancialmente.

GONZALO: Pero mira que eres cafre, Frutero, hay que ser mucho más tolerante. Hoy en día la gente puede elegir libremente su sexualidad.

FRUTERO: Claro, claro, y si te dan a elegir, tú ¿qué prefieres?, ¿que tu hija se case con un simpático jovencito o con una bollera salida?

GONZALO: Oye, eh, con mi hija no te metas, que mi hija es muy normal.

Siete vidas (Telecinco: 1999-06), Capítulo 177

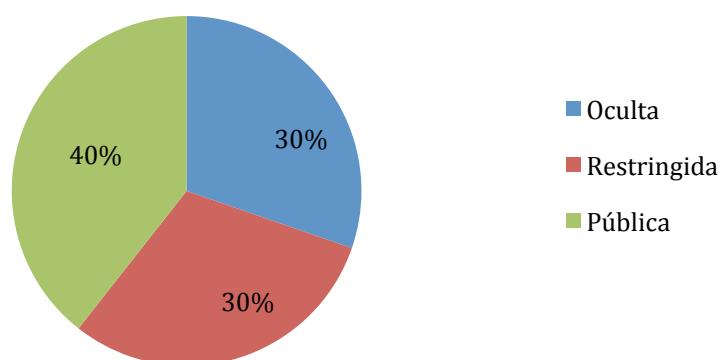
Por otro lado, la comparación de los resultados con los de la representación cinematográfica arroja también datos interesantes. Así, tanto en el caso de los personajes masculinos, como en el de los femeninos, los porcentajes de rechazo social superaban a los de aceptación (Alfeo, 1997, p. 172; Pelayo, 2009, p. 184), mientras que en la televisión sucede lo contrario. En este sentido, la ficción televisiva española opta por un modelo de representación más integrador del lesbianismo.

4.3.2.10.4. Visibilidad

4.3.2.10.4.1. Inicial

4

VISIBILIDAD INICIAL



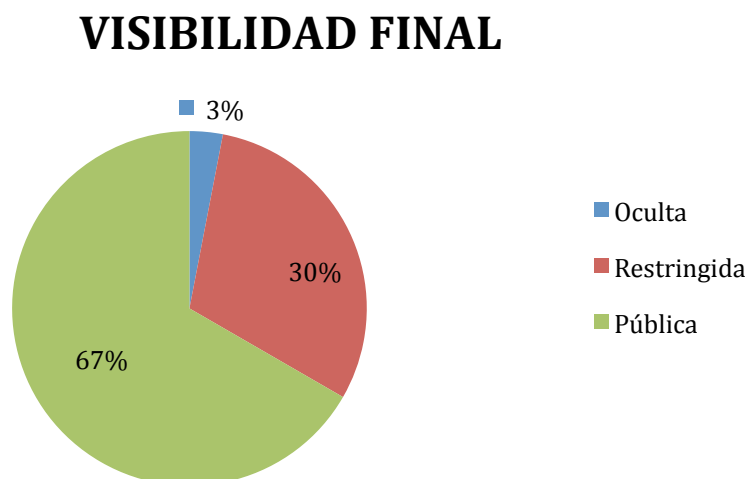
La visibilidad del rasgo lésbico en el momento en el que comienza la serie o en el que el personaje descubre su orientación sexual tiene mayoritariamente un carácter público (40% de los casos). Un 30% de ellos opta, no obstante, por restringir su

comunicación, de forma que sólo algunos personajes lo saben. Finalmente, también el 30% lo mantiene en secreto.

El predominio de la visibilidad pública de la homosexualidad incluso en la situación inicial, indica el carácter predominantemente integrado/r de la representación lésbica en la ficción televisiva española. Destaca, en este sentido, que incluso el primer personaje por orden cronológico de la muestra, Olga en *Mar de dudas*, hubiera dado a conocer su homosexualidad antes del inicio de la serie. Resulta revelador igualmente comparar los datos con los del medio cinematográfico, en donde tan sólo un 8'3% de los personajes homosexuales masculinos (Alfeo, 1997, p. 157) y un 4% de los femeninos (Pelayo, 2009, p. 167) tenían tal grado de visibilidad.

4.3.2.10.4.2. Final

Δ

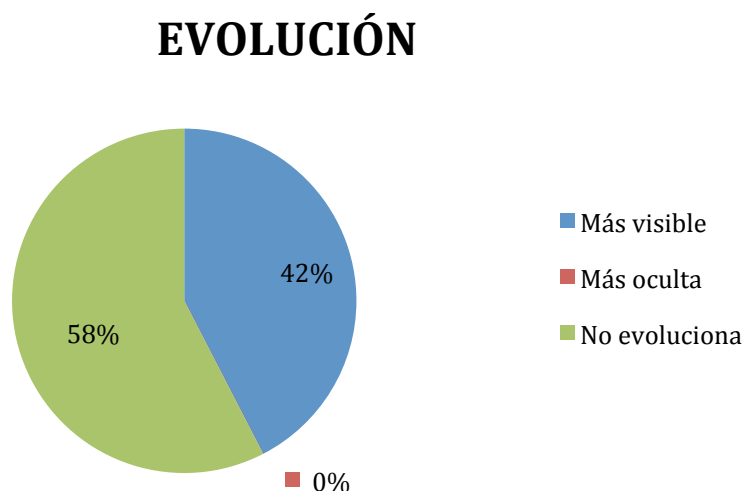


La visibilidad de la homosexualidad al final del relato o de la intervención del personaje en el relato presenta los siguientes porcentajes: en el 67% de los casos es pública, en el 30%, restringida y tan sólo en el 3% se mantiene oculta [Nieves (P)]. Por tanto, la gran mayoría de los personajes no esconde su orientación sexual y, en aquellos casos en los que lo hace, suele optar por comunicárselo a algún personaje, aunque no a todos. También resulta evidente que el propio desarrollo del estatuto de visibilidad del personaje sigue constituyendo un foco de especial interés en el desarrollo de las tramas, lo que sin duda es un dato que habla del propio momento en el que ha aparecido y en el

que ha ido evolucionando la representación televisiva en relación con esta cuestión, como veremos a continuación.

4.3.2.10.4.3. Evolución

4



Dado el alto porcentaje de personajes cuya visibilidad inicial es pública o restringida, en el 58% de los casos no se produce una evolución en este sentido. En todas las series en las que este factor se modifica durante el desarrollo de esta (42%), se produce hacia una mayor visibilidad. El cambio en el grado de visibilidad suele presentarse, desde el punto de vista argumental, como una fuente de conflicto dramático, dado que, si no fuera así, la visibilidad inicial del personaje sería consecuentemente pública.

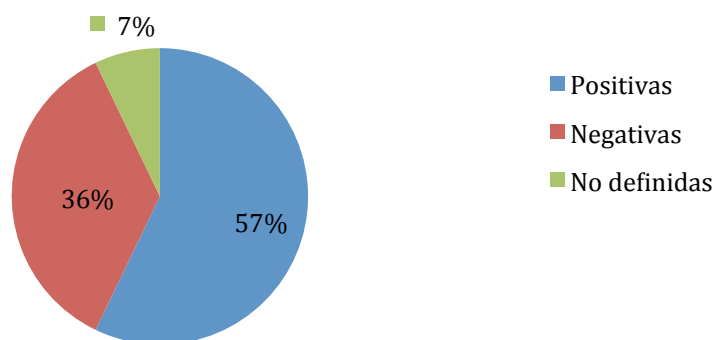
La mayoría de los casos en los que la visibilidad del rasgo homosexual no evoluciona son aquellos en los que esta era pública desde el principio: Olga (MDD), Laura (MD), Maca y Vero (HC), Marga (EPEM), María Antonia y Dora (ADV), Pepa (LHDP), Lea (MIR), Daniela (STNHP), Claudia y Bea (SEC) y Reyes (LQSA). No obstante, también se produce en personajes cuya visibilidad es restringida, es el caso de Beatriz y Matilde en *Amar en tiempos revueltos* y Amparo en *La República*, limitadas nuevamente por las características del contexto histórico; Amanda y Nieves en *Hay alguien ahí*, en donde su relación no se aborda desde la construcción identitaria de la homosexualidad; y Nieves en *Pelotas*, que decide no comunicar a ningún otro personaje que mantuvo una relación con otra mujer.

A continuación se sitúan los personajes cuya visibilidad homosexual varía durante el desarrollo de la serie. Estos se dividen en tres grupos: aquellos que pasan de la ocultación a la visibilidad pública, los que evolucionan desde una visibilidad restringida a una pública y los que cambian la visibilidad oculta por la restringida. En la categoría de personajes cuya visibilidad evoluciona de oculta a pública se sitúan Bea (MQA), Diana (SV), Aurora (EPEM) y Sofia (CDS); en la que el cambio se produce de restringida a pública figuran Esther (HC), Bea y Ana (ANHQV), Silvia (LHDP) y Araceli (LQSA); y en el paso de oculta a restringida están Ana y Teresa (AETR), Encarna (LR) e Isabel y Cristina (TDL). La suma de los dos primeros grupos aglutina a más personajes que el último, lo que indica que preferentemente la evolución de la visibilidad acaba en su grado mayor, es decir, termina siendo pública. De hecho, los personajes cuya visibilidad evoluciona, pero acaba siendo restringida, pertenecen a las series *Amar en tiempos revueltos*, *La República* y *Tierra de Lobos*, cuya ambientación histórica, como se ha comentado con precedencia, limita el tratamiento de la cuestión lésbica.

Resulta además interesante observar cuáles son las consecuencias de la mayor visibilidad del rasgo lésbico del personaje.

Δ

CONSECUENCIAS DE LA MAYOR VISIBILIDAD



La mayoría de las consecuencias de un cambio en el grado de visibilidad de la orientación sexual del personaje se presentan como positivas y tienen que ver principalmente con la realización y la liberación del personaje, esto es, con la posibilidad de vivir públicamente su condición y de compartir sus sentimientos con los personajes afines. Sin embargo, también se da un número importante de casos en los que la mayor visibilidad de su orientación les comporta consecuencias negativas. Los

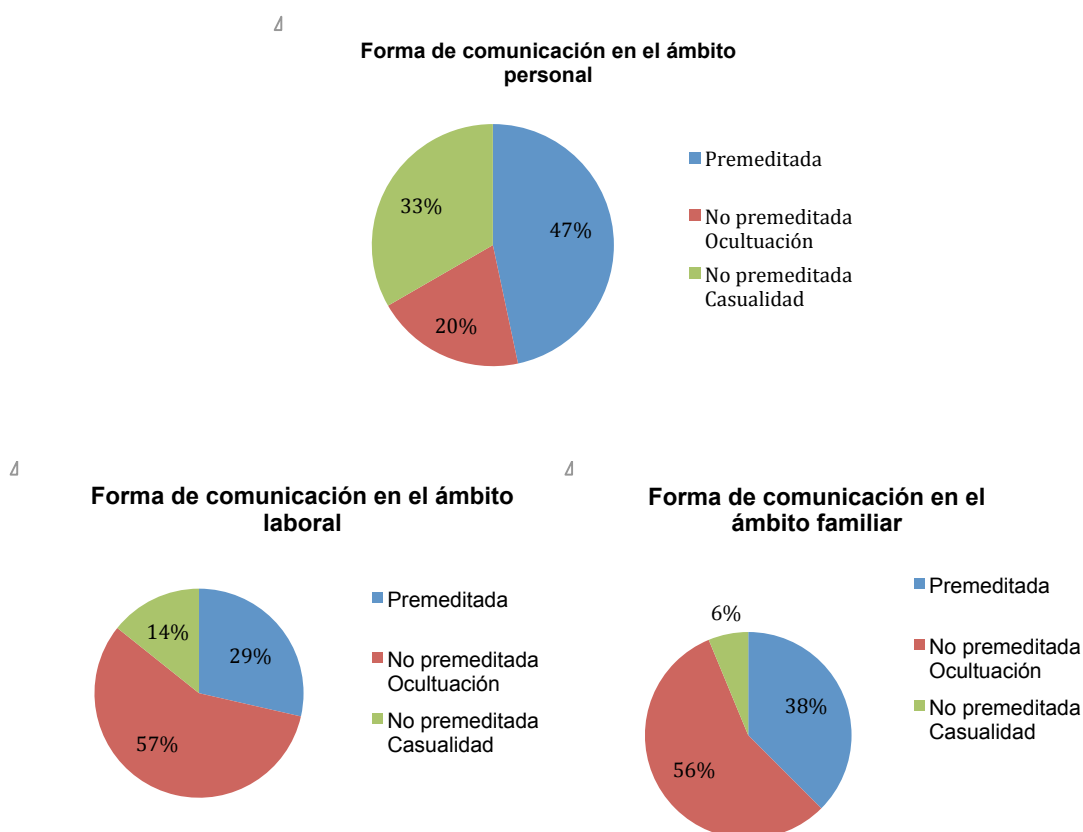
ejemplos más extremo son el de Aurora en *El pasado es mañana*, a la que parte de su familia rechaza y que es víctima de una violación por parte de su ex marido, quien había sido instado por la madre de Aurora a “impedir” que dijera ser lesbiana (capítulo 26), el de Isabel en *Tierra de Lobos*, rechazada por su padre que la recluye en primera instancia en un convento y luego trata de obligarle a contraer matrimonio con un hombre y el de Cristina en la misma serie, a punto de ser asesinada por su relación con Isabel. Los otros dos casos en los que las consecuencias de la mayor visibilidad son negativas son los de Bea en *Más que amigos* y Bea en *Aquí no hay quien viva*, que reciben el rechazo de algún miembro de su familia.

Por su parte, en *La República*, se desconocen las consecuencias de la mayor visibilidad del personaje de Encarna, ya que la primera temporada termina cuando Ventura le descubre besándose con Amparo y no se muestra su reacción.

No se consideran como negativos aquellos casos en los que, a pesar de que la reacción inicial del entorno al que se le comunica sea negativa, esta evoluciona y finalmente se llega a un mayor grado de confianza y comprensión. Por ejemplo, sucede con personajes como Sofía en *Cuestión de sexo* o Silvia en *Los hombres de Paco*, cuyos padres desaprueban sus respectivas relaciones lésbicas en un primer momento, pero acaban por aceptarlas, por lo que los personajes se liberan de su “secreto” y esto repercute en la mayor unión con sus progenitores.

Comparativamente los resultados de la mayor visibilidad son más positivos que los mostrados por el cine, en donde el 63’64% de las consecuencias eran negativas en el caso de los hombres y el 45%, en el de las mujeres (Alfeo, 1997, p. 160; Pelayo, 2009, p. 171). Además, el tipo de efectos negativos tienen una naturaleza más grave en el medio cinematográfico. Mientras que el distanciamiento familiar es la consecuencia más común en la televisión, en el cine se muestra el exilio, el fin de la carrera laboral, los insultos, la agresión sexual e incluso, indirectamente, la muerte.

4.3.2.10.4.4. Forma de comunicación

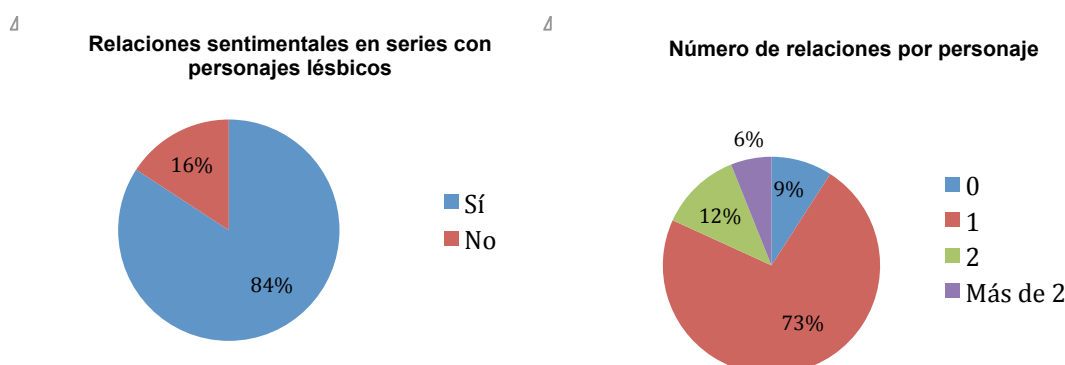


Mientras que en los ámbitos laboral y familiar el personaje suele ocultar que mantiene una relación sentimental homosexual (57% y 56%, respectivamente), en el personal la revelación suele ser fruto de una decisión, es decir, lo suele hacer de forma premeditada (47%). Estos datos parecen indicar que, o bien, el personaje percibe los ámbitos familiares y laborales como potencialmente más hostiles, o bien, en su decisión pesa el hecho de que estos dos ámbitos sean los dos principales soportes del sujeto, económica y afectivamente, y, por tanto, el riesgo de pérdida es mayor.

El ámbito personal, por su parte, se elige y ha sido, por tal razón, en el que más se han apoyado tradicionalmente las personas LGTBI. Es también representativo el porcentaje de comunicación casual que se produce en el ámbito personal (33%) y que indica que, sin existir una intención de esconder la relación, el personaje no ha tenido tiempo o no ha considerado oportuno expresarlo de una forma más preparada.

4.3.2.11. RELACIONES SENTIMENTALES

4.3.2.11.1. Inicio

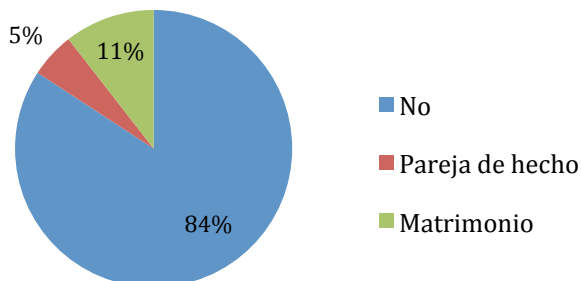


En un alto porcentaje (84%) de los textos estudiados se representan relaciones sentimentales lésbicas. Sólo en *MIR*, *Pelotas* y *Sin tetas no hay paraíso* se retrata a los personajes como lésbicos o bisexuales sin que presenten parejas sentimentales. En *MIR*, Lea se define como tal y en un par de ocasiones se le ve esporádicamente con personajes femeninos, sin embargo, no se muestra una relación afectivo-sentimental. Tampoco en *Pelotas* dónde conocemos la orientación sexual de la protagonista porque se menciona una relación pasada. En *Sin tetas no hay paraíso*, por su parte, se muestran relaciones sexuales, pero no sentimentales. En todo caso, lo relevante del dato es que la mayoría de los personajes están emparejados, rasgo que facilita su asimilación en una sociedad en la que la vida en pareja se valora por encima de otras opciones.

Además, la mayor parte de los personajes (73%) sólo mantiene una relación durante el relato y apenas un 6% mantiene más de dos. Este dato indica la tendencia de la ficción televisiva a mostrar relaciones duraderas y estables, lo que por un lado rebate el estereotipo social que asocia homosexualidad a promiscuidad (si bien es cierto que el tópico suele referirse a la homosexualidad masculina y la bisexualidad más que al lesbianismo), pero, por otro, apunta la tendencia del discurso televisivo a presentar modelos asimilados al heteronormativo.

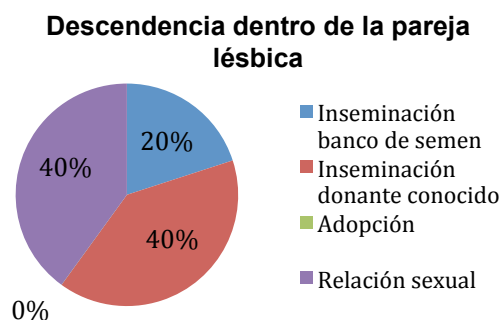
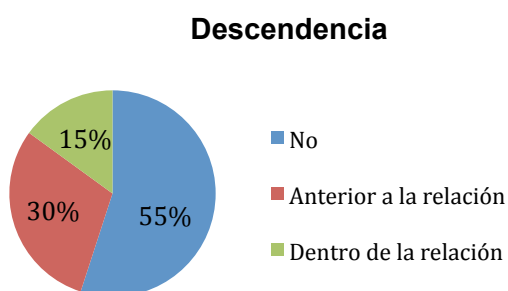
4.3.2.11.2. Formalización

Formalización legal de la relación



En la mayoría de los casos, aunque gran parte de las parejas retratadas se plantean formalizar su relación, no llegan a realizarlo. Sólo en *Hospital Central* y *Los hombres de Paco* contraen matrimonio y en *Siete Vidas* realizan una ceremonia cuando se inscriben como pareja de hecho. Este dato pone de manifiesto que aunque la televisión ha reflejado los cambios legales acaecidos en España respecto a la cuestión, su repercusión se ha notado más en el aumento del número y peso de los personajes así como en la forma integradora de representarlos.

4.3.2.11.3. Descendencia



En la mayoría de las series incluidas en la muestra, los personajes lésbicos no tienen descendencia (55%). En un 30% de los casos, estos ya tenían hijos fruto de relaciones precedentes y sólo en un 15% (*Mar de dudas*, *Hospital Central* y *Aquí no*

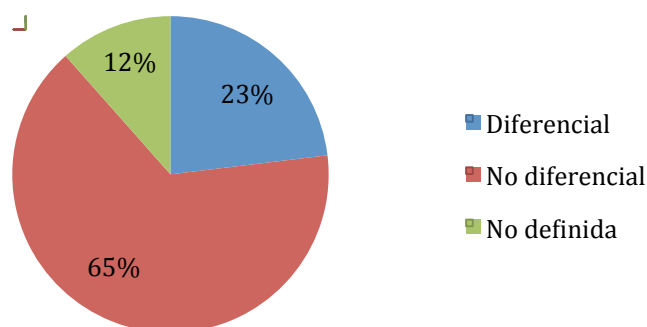
*hay quien viva*⁵⁰) se lleva a término la maternidad dentro de la pareja homosexual. No obstante, en gran parte de los relatos, se muestra el deseo de ser madres de los personajes analizados, por citar dos ejemplos, en *El pasado es mañana* y *Los hombres de Paco* este hecho ocupa una parte significativa de las tramas.

Cuando se decide tener descendencia dentro de la pareja lésbica, el 40% lo hace manteniendo una relación sexual (*Mar de dudas* y *Hospital Central*⁵¹), otro 40% mediante la inseminación de un donante conocido (*Hospital Central* y *Aquí no hay quien viva*) y el 20% (*Hospital Central*), de uno desconocido. En ningún caso se hace mediante la adopción.

4.3.2.11.4 Crisis/Ruptura

□

Causa de crisis / ruptura



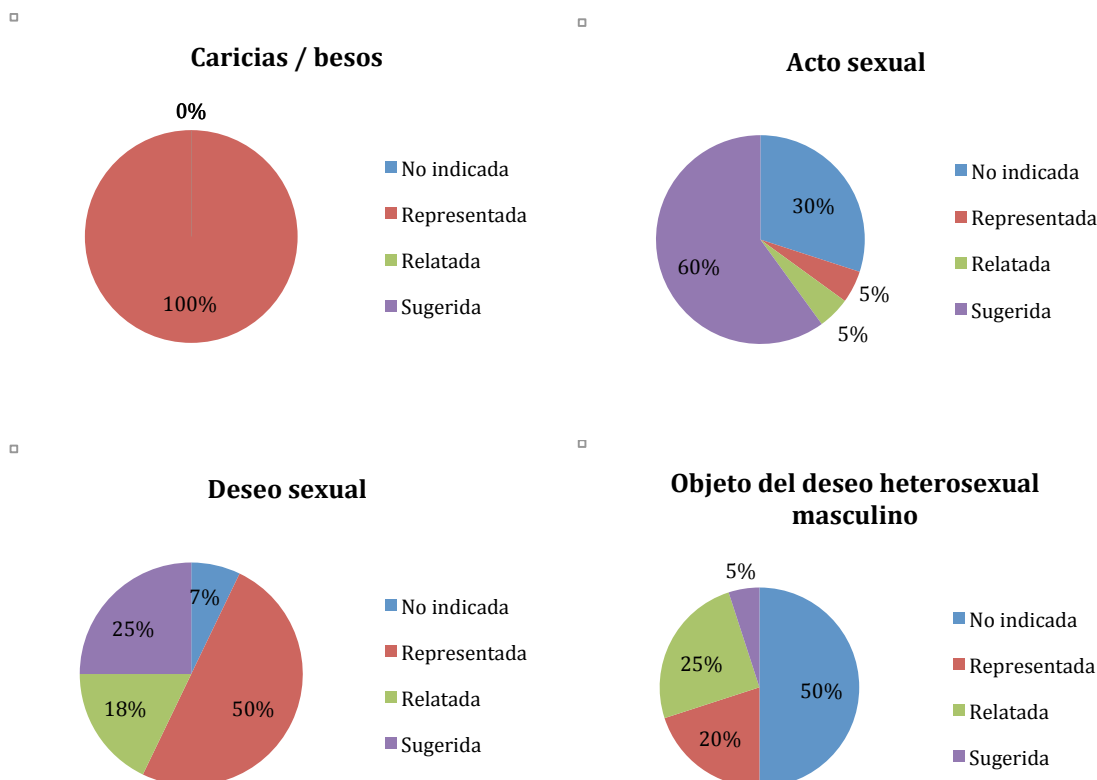
Las rupturas o crisis en las relaciones de los personajes lésbicos se producen generalmente por causas no diferenciales, es decir, que no tienen relación con la homosexualidad; lo cual indica naturalidad en el tratamiento de la cuestión. Cuando sí se producen por causas diferenciales estas se deben a un contexto represivo, tal es el caso de *Amar en tiempos revueltos* y *Tierra de Lobos*, o a los problemas de uno de los personajes para hacer visible su condición (*Siete Vidas*, *Más que amigos* y *Cuestión de sexo*).

⁵⁰ En *Aquí no hay quien viva*, el personaje de Ana sufre finalmente un aborto.

⁵¹ Las circunstancias en las que la pareja formada por Esther y Maca en *Hospital Central* deciden tener hijos es excepcional porque con el primero optan por la inseminación artificial de donante desconocido, el segundo es fruto de una infidelidad y el último lo tienen mediante inseminación del padre biológico del segundo porque necesita un hermano compatible para un trasplante.

4.3.2.12. ACCIONES DIFERENCIALES

4.3.2.12.1. Sexuales



El recuento de datos referidos a las acciones diferenciales, es decir, aquellas que identifican a los personajes lésbicos como tales, revela que en todas las series se muestran gestos afectivos (caricias / besos), pero que el grado de explicitud de las acciones diferenciales sexuales varía en función de la ficción. En general, el sexo se sugiere (60%) o no se hace referencia a él (30%) en consonancia con la idiosincrasia de la televisión generalista, en la que se limita la explicitud de temas considerados adultos o se relegan a horarios especiales para abarcar a un público heterogéneo en cuanto a edad e ideología. Tan sólo en una de las series incluidas en la muestra, *Los hombres de Paco*, el acto sexual es representado durante la acción, aunque con un nivel bajo de explicitud.

Los datos señalan, por tanto, que en la mayoría de las series (70%) el relato indica de una u otra manera que los personajes lésbicos mantienen relaciones sexuales, lo que las convierte en sujetos transgresores. En contraposición con la representación tradicional de la sexualidad femenina como pasiva o subordinada al deseo heterosexual masculino, los personajes lésbicos televisivos expresan y satisfacen explícitamente su

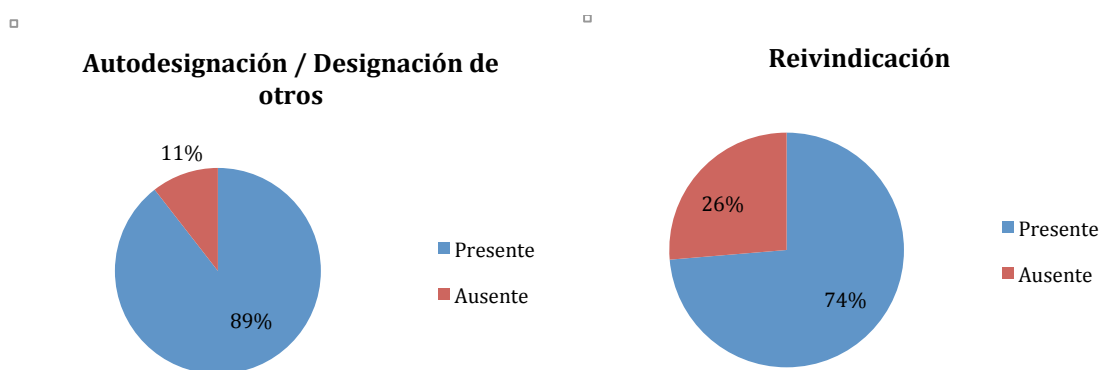
deseo sexual sin ser, en la gran mayoría de las veces, castigadas por ello, como sí ocurría, por ejemplo, con el arquetipo narrativo de la *femme fatale* o en la tradición cinematográfica lésbica (Sheldon, 1982, p. 46).

No obstante, las relaciones sexuales se presentan con mucha menor frecuencia y explicitud de lo que se hacía en el caso de la representación de la homosexualidad masculina en cine, en donde casi en el 50% de los casos se mostraban actos sexuales (Alfeo, 1997, p. 212) e incluso en el lesbianismo cinematográfico (13%) (Pelayo, 2009, p. 221). De esta comparación se infiere, por un lado, la correspondencia entre los tópicos asociados a la mayor promiscuidad gay y su representación audiovisual así como a la diferente naturaleza de los medios cinematográfico y televisivo.

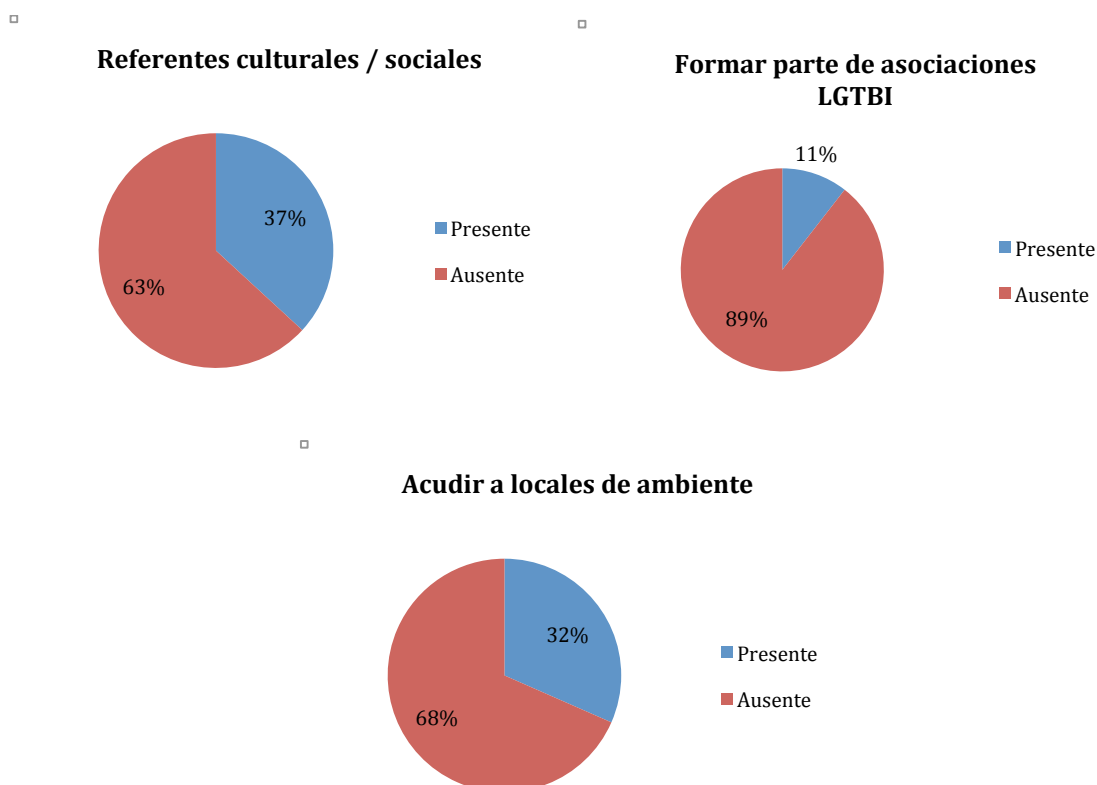
Sin embargo, en el 93% de los casos, se alude, bien de forma directa o indirecta, a la presencia de deseo sexual en los personajes lésbicos, lo que refuerza la idea de que no se presenta a los personajes lésbicos como seres asexuales, pasivos o sumisos.

Por último, los datos indican una fuerte presencia (en el 50% de las ficciones) de acciones en las que se muestra a personajes heterosexuales masculinos refiriéndose a los personajes lésbicos como objeto de su deseo sexual, lo que indica la persistencia en el imaginario colectivo de la concepción del lesbianismo como forma de satisfacción sexual para el varón heterosexual.

4.3.2.12.2. De identificación

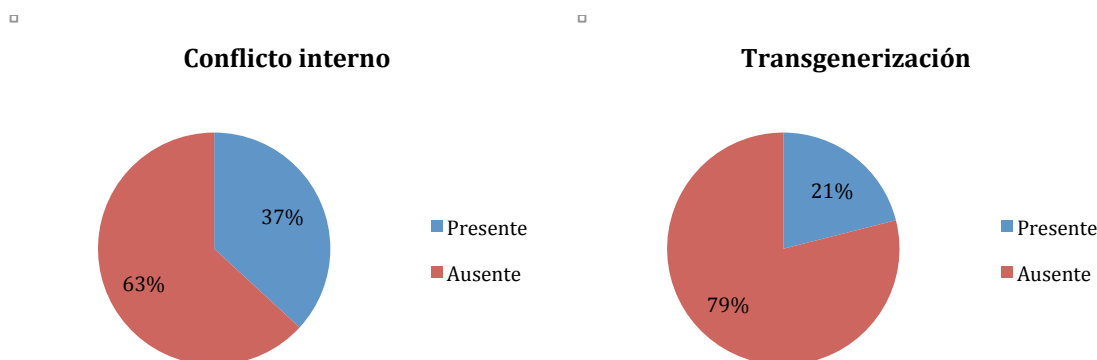


La necesidad de los personajes lésbicos, y de los otros personajes de los relatos, de identificarse como tales (89%) y, en gran medida (74%) de reivindicar su condición manifiesta la excepcionalidad del hecho. También indica, no obstante, la heteronormatividad social.



El análisis de las acciones diferenciales de identificación que se refieren a la inclusión de espacios y referencias de la denominada cultura gay/lésbica indica la poca presencia de éstas. En la mayoría de las series analizadas, no se muestran ni se alude a las asociaciones LGTBI (89%) ni a los llamados locales “de ambiente” (68%). Tan sólo en la primera ficción de la muestra, *Mar de dudas*, y en *La que se avecina*, la antepenúltima en orden cronológico, este tipo de asociaciones tenían un peso significativo. Como un elemento más en su estrategia integradora, al omitir los espacios diferenciales los relatos, eluden trasladar al espectador la reivindicación LGBTI y la idea de aislamiento y/o marginalidad que dichos espacios podrían sugerir. En este sentido, resulta significativo cómo los locales “de ambiente” están más presentes en los relatos (32%), ya que su carácter lúdico y desenfadado permite un acercamiento menos excluyente y temeroso por parte de la sociedad heteronormativa. Destaca por esa razón que las series en las que se incluyen este tipo de locales sean o bien comedias (*Moncloa*, *¿dígame?*, *Aquí no hay quién viva*, *Sexo en Chueca*) o bien series de época en las que el filtro histórico permite cierto distanciamiento (*Amar en tiempos revueltos*, *La República*).

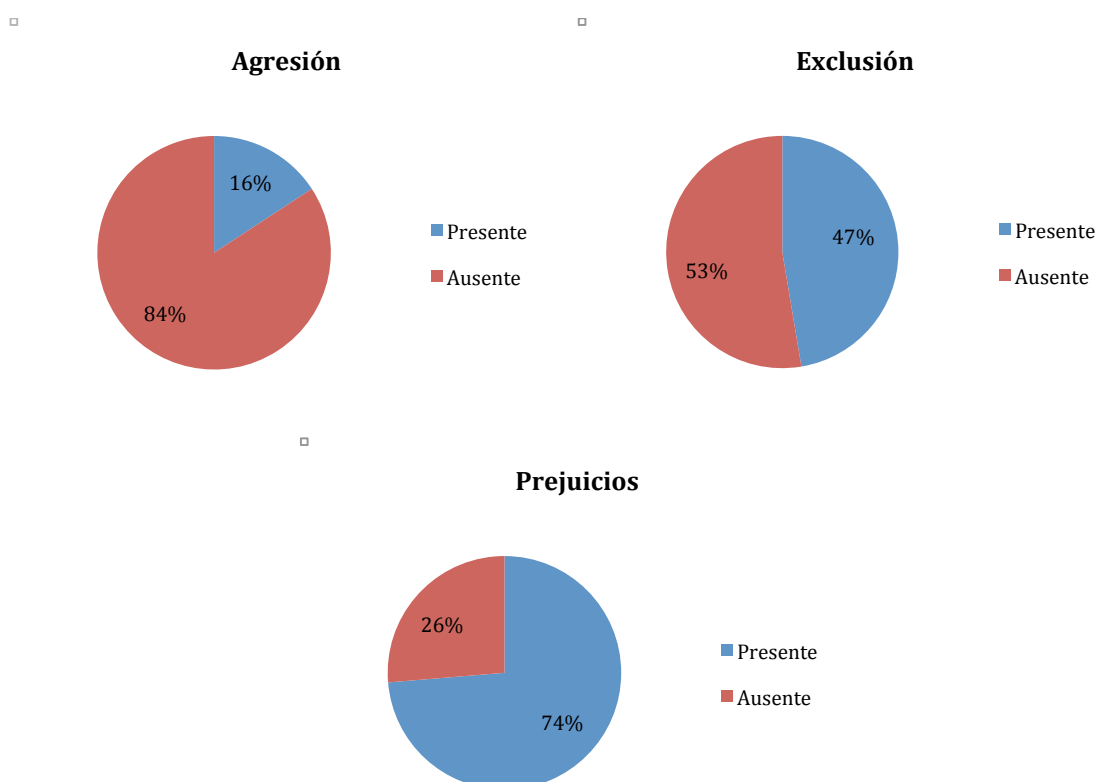
Por último, las alusiones, generalmente verbales, a iconos o referentes lésbicos tienen mayor presencia (37%), aunque siguen siendo minoritarias en el conjunto de las ficciones analizadas.



En un 37% de las series, alguno de los personajes lésbicos expresa su conflicto interno en la asunción de su condición sexual. El problema identitario que provoca en los personajes pone de manifiesto, por un lado, la inflexibilidad social en el establecimiento de categorías sexuales y, por otro, la hegemonía heteronormativa. No obstante, es mayoritario el porcentaje de ficciones en las que ninguno de sus personajes lésbicos tiene dificultades en asumir su lesbianismo, lo que constituye un cambio de paradigma representativo.

Por otro lado, las acciones de transgenerización son poco frecuentes (21%) en las ficciones analizadas. Mientras que en el caso de la representación del personaje homosexual masculino en la cinematografía era la forma predominante de identificación del rasgo (54,29%) (Alfeo, 1997, p. 221), los personajes femeninos generalmente no adoptan actitudes ni emprenden acciones tradicionalmente consideradas propias del género masculino. Tan sólo en un capítulo de *Siete Vidas*, en el que además las motivaciones son de tipo laboral, el personaje de Diana se traviste. También aparece travestido un personaje en *Amar en tiempos revueltos*, aunque no tiene ningún peso argumental y apenas se le ve en un par de planos. En *Sexo en Chueca* se juega con el intercambio de roles y usos lingüísticos masculino-femenino y en *La que se avecina* se utiliza la *masculinización* del personaje de Reyes para su identificación narrativa como lesbiana recurriendo, por tanto, al estereotipo que asocia lesbianismo y masculinidad.

4.3.2.12.3. Homofobia



Los datos sobre las acciones diferenciales homofóbicas revelan que se representan tales actitudes, pero que son mucho menos frecuentes a medida que aumenta el nivel de violencia de éstas. Así, la agresión sólo está presente en un 16% de los relatos, mientras que la exclusión lo está en un 47% y la expresión de prejuicios, en un 74%. En dos de los tres casos en los que se produce una agresión, el personaje es la víctima (en *El pasado es mañana*, Aurora es violada por su exmarido y, en *Tierra de Lobos*, Isabel es torturada por las religiosas del convento en el que su padre la interna a causa de su orientación sexual) y en uno el personaje lésbico es el agresor (Daniela acosa y viola a Cata en la cárcel en *Sin tetas no hay paraíso*). El número de agresiones es comparativamente muy inferior al del caso del personaje homosexual masculino en la cinematografía, en donde en tan sólo 15 películas había 50 agresiones, once de ellas asesinatos (Alfeo, 1997, p. 248) y al del lesbianismo: 42 agresiones en 22 filmes (Pelayo, 2009, pp. 248-249).

Por su parte, en el 47% de las series, las tramas reflejan en alguna ocasión la exclusión a causa de la orientación sexual de los personajes. Aquí se incluye el rechazo

por parte de otros personajes y otras acciones como la discriminación laboral (*Siete vidas*, *Hospital Central*). No obstante, cabe señalar la posibilidad de que las tramas de exclusión se presenten durante poco tiempo narrativo en comparación con el total de la serie, como sucede en el caso de *Hospital Central*, por lo que su valor se acerca más a lo testimonial. Además, dichas tramas sitúan siempre al personaje lésbico como heroína-víctima y promueven un discurso pedagógico en pro de la tolerancia y la integración.

Este mismo hecho ha de ser tomado en consideración a la hora de valorar los resultados de la presencia de actitudes prejuiciosas en los relatos, dónde sólo un 26% de las series no los contiene en ningún momento. A pesar de que podría considerarse un porcentaje bajo, el hecho de que generalmente ocupan poco espacio narrativo en comparación con el amplio volumen de la muestra y que dichas actitudes se incluyen habitualmente con un fin ejemplarizante para promover la tolerancia, resta contundencia al dato.

5. CONCLUSIONES

La imagen que la televisión en España ha ofrecido del lesbianismo a través de sus ficciones seriadas ha sido estudiada en este trabajo de investigación desde distintas perspectivas.

Evolución histórica del discurso LGTBI en la televisión española

Por un lado, se ha trazado su evolución histórica recogiendo sus diferentes manifestaciones y estableciendo comparaciones con las tendencias representativas de la televisión foránea y con la representación de la homosexualidad masculina en el ámbito nacional. Este análisis ha permitido, en primer lugar, documentar la existencia de personajes, tramas o alusiones de las que hasta ahora no se tenía constancia o no se había sistematizado su estudio. En segundo, se han observado las siguientes tendencias:

- La inclusión de temáticas LGTBI en la ficción televisiva española se produce con retraso respecto a otros países occidentales, especialmente los anglosajones, y respecto a la cinematografía nacional, por lo que las primeras imágenes televisivas de estas características llegan a través de la emisión televisiva de películas y de ficciones extranjeras.
- La introducción de la homosexualidad como temática en los programas de no-ficción (documentales, *reality shows*, *talk shows*, etc.) en España precede a la de los géneros de ficción.
- Los personajes masculinos homosexuales aparecen antes que los lésbicos en la ficción televisiva española y adquieren peso argumental antes que estas. El aspecto más diferenciador en cuanto al tratamiento de ambos es la representación de las acciones sexuales, que se produce de forma implícita en el caso masculino y con mucha mayor explicitud y recurrencia en el femenino.
- La televisión mantiene, con variantes, las modalidades de representación del personaje homosexual masculino observadas por Juan Carlos Alfeo (1997) en la cinematografía española:
 - Modalidad oculta:
 - Utilización de elementos discursivos ambiguos para sugerir la homosexualidad del personaje.
 - Personajes episódicos.
 - Ejemplo: *Curro Jiménez* (TVE: 1976-78) T01E05.

- Modalidad reivindicativa:
 - Integradora:
 - La trama se centra en la homosexualidad del personaje para mostrar los conflictos derivados de la orientación sexual. Normalmente la amenaza proviene de factores externos: otros personajes o la sociedad en su conjunto.
 - El personaje es inequívocamente homosexual y es él mismo el que lo dice.
 - El discurso promueve la aceptación y la igualdad de los homosexuales.
 - Personajes recurrentes.
 - Ejemplos: *Farmacia de guardia* (Antena 3: 1991-95), *Médico de familia* (Telecinco: 1995-99), *Al salir de clase* (Telecinco: 1997-2002), etc.
 - Diferenciadora:
 - La trama se centra en la homosexualidad de los personajes.
 - Personajes inequívocamente homosexuales.
 - Varios personajes protagonistas. Tienen más peso narrativo que los heterosexuales.
 - Reivindica la diferencia (visión *Queer*)
 - Ejemplos: *Lo que surja* (Internet), *Sexo en Chueca* (FDF: 2009 y LaSiete: 2010), etc.
- Modalidad integrada:
 - La homosexualidad no es un rasgo de distorsión y los personajes homosexuales se equiparan narrativamente a los heterosexuales.
 - El personaje es inequívocamente homosexual.
 - Personajes recurrentes.
 - Ejemplos: *Aquí no hay quien viva* (Antena 3: 2003-06), *Un paso adelante* (Antena 3: 2002-05), *Amar en tiempos revueltos* (TVE 1: 2005-), etc.

A la clasificación propuesta por Alfeo (1997) cabría añadir una específicamente televisiva:

- Modalidad marginalizadora:
 - Asociación de la homosexualidad con aspectos esencialmente negativos como la frustración, la soledad, el delito o el engaño.
 - El personaje es inequívocamente homosexual, pero el espectador lo sabe a través de otros personajes.
 - Personajes episódicos.
 - Ejemplos: *La huella del crimen* (TVE 1: 1985) T01E05, *Pepe Carvalho* (TVE 1: 1986) T01E05.

No se ha encontrado en la ficción televisiva española la *Modalidad erótica* propuesta por Irene Pelayo en el caso de la representación filmica del lesbianismo aunque sí cierta deuda con la misma, como se explicará más adelante.

- El análisis del estado de la cuestión en cuanto al estudio del lesbianismo en la ficción televisiva española ha revelado la escasez de aproximaciones, la diversidad metodológica de estas (desde ámbitos dispares como el periodismo, la sociología, etc.), la ausencia de textos que aborden la cuestión de forma global y que se detengan a analizar los ejemplos concretos.
- La evolución histórica de la representación de la homosexualidad en la ficción televisiva española muestra el crecimiento del número y peso de los personajes, así como la diversificación de tipos de personaje, canales, franjas horarias y formatos de emisión.

Perfil general de las series de televisión españolas con personajes recurrentes protagonistas o co-protagonistas lésbicos

En general, se ha comprobado que predominan las series difundidas por la cadena Telecinco, con una frecuencia de emisión semanal en *prime time*, detrás de las cuales figuran diversas productoras aunque con una incidencia ligeramente mayor de Globomedia.

Habitualmente son dramas, aunque con una fuerte presencia también de las comedias. Suelen ser, además, series de largo recorrido que superan las dos temporadas, y ambientadas en un contexto urbano y cronológicamente coetáneo al de emisión.

Por los años en que fueron emitidas, se ha comprobado asimismo la tardía incorporación de la cuestión (1995) en comparación con otros medios y países, el aumento paulatino del número de ficciones en el que destacan dos repuntes: en 2005 coincidiendo con el debate y la modificación del Código Civil en materia de matrimonio, y en 2009.

Poniendo estos datos en relación con el contexto sociopolítico, se comprueba la ausencia de ejemplos durante la dictadura franquista y la transición democrática, en la que el cine se perfiló como medio preferente para abordar la cuestión, la representación casi anecdótica durante el primer gobierno socialista (1982-1996) y el primero popular (1996-2004), así como el incremento exponencial durante el segundo gobierno socialista (2004-2011).

Dado el carácter comercial de las propuestas, se plantea como causa plausible de esta circunstancia la constatación, por parte de las productoras, de una sensibilidad social mayor -y favorable- hacia la cuestión, derivada del planteamiento y ejecución de las reformas legales en materia de derechos civiles cuyo máximo exponente fue la aprobación de la reforma del código civil para permitir el matrimonio entre personas del mismo sexo, circunstancia que pudo ser percibida como una oportunidad de ofrecer una propuesta original, socialmente vinculada a la vanguardia, la novedad, y diferenciadora respecto de la competencia.

En lo referente a los datos cronológicos de emisión en relación con el contexto televisivo, se ha comprobado la inexistencia de representación durante el monopolio de Televisión Española. La incorporación de personajes lésbicos recurrentes a la ficción televisiva en el país analizado se produce en un contexto de competencia televisiva, lo que reforzaría la plausibilidad de la hipótesis anteriormente apuntada.

Por último, en relación con el contexto legislativo, se ha evidenciado que las reformas legales precedieron generalmente a la representación televisiva. Antes de 2004, año en el que el partido socialista comienza a comunicar a la opinión pública su intención de introducir cambios a este respecto, se habían emitido cinco series, después, diecisiete. Por tanto, el dato parece indicar que fueron el debate legislativo y la posterior regulación los que impulsaron el cambio social y no a la inversa.

Perfil general de la protagonista lésbica de la ficción televisiva española

El perfil general de la protagonista lesbiana en la ficción televisiva española es el de una mujer joven (entre 20 y 39 años), de complexión delgada, caucásica, con una apariencia externa acorde con el modelo tradicional femenino, con una profesión cualificada y socialmente reconocida, un nivel socio-económico medio-alto y cultural alto, soltera, española, sin creencias religiosas definidas y que no presenta actitudes feministas radicales.

En lo referente a su caracterización sexual, el relato generalmente no ofrece una explicación sobre la génesis del rasgo y, cuando lo hace, lo achaca a causas espontáneas, en la mayor parte de los casos el personaje es consciente de su orientación sexual antes de que de comienzo el relato. Por tanto, la audiencia percibe al personaje como homosexual desde el principio. Generalmente, los personajes tienen integrada la homosexualidad en su perfil psicológico y siempre llevan su orientación sexual al plano de la acción. Por último, la mayoría mantienen o han mantenido también relaciones heterosexuales.

En cuanto al entorno del personaje protagonista lésbico, el núcleo familiar es generalmente desconocido, así como la actitud de este hacia él. No obstante, cuando se tienen datos, su actitud suele ser favorable. No suele haber un entorno homosexual que rodee al personaje.

Por lo que respecta a su integración en los diferentes ámbitos, la orientación sexual del personaje lésbico es mayoritariamente aceptada por su entorno laboral y personal y suele ser desconocida o evolucionar hacia una mayor aceptación en el entorno familiar.

La visibilidad del rasgo cuando comienza la serie o cuando el personaje descubre su orientación sexual, tiene predominantemente un carácter público, y este rasgo aumenta en porcentaje cuando termina el relato. En los casos en los que la visibilidad evoluciona a lo largo del relato siempre lo hace hacia una mayor visibilidad y las consecuencias del cambio son generalmente positivas.

Teniendo en cuenta los resultados anteriormente descritos, a continuación se exponen las conclusiones a las que ha llegado la investigación en cada una de las hipótesis planteadas:

Hipótesis 1: *La ficción televisiva española ofrece un retrato reconocible del lesbianismo, por lo que se pueden observar constantes de representación en el tratamiento de la cuestión lésbica.*

Hipótesis 1.1: *Las constantes discursivas se manifiestan en la existencia de modos de representación coherentes y análogos a los hallados en el estudio del personaje homosexual protagonista en la cinematografía española.*

Conclusiones a la hipótesis 1.1: Se refuta parcialmente esta hipótesis, ya que se presentan modos de representación coherentes, pero con algunas variaciones con respecto a los encontrados en la cinematografía española.

A pesar de que la selección de la muestra evitara conscientemente incluir los casos de tratamiento implícito del lesbianismo por la imposibilidad de asegurar que el espectador lo percibiera en tales términos y, por ende, por no contribuir al objetivo final de valorar cuál es la imagen que del lesbianismo ha mostrado la televisión española; sí se han documentado, en la parte historiográfica, ejemplos de ambos tipos de tratamiento: implícito y explícito.

- **Tratamiento implícito:** como ocurría en el caso de la homosexualidad en cine, tanto masculina (Alfeo, 1997, pp. 299-300) como femenina (Pelayo, 2009, p. 300), existen casos en los que el discurso sugiere el rasgo en alguno de los personajes, pero no llega a exponerlo de forma palmaria. Se trata de una forma de representación ambigua y elíptica en la que las actitudes de los personajes, las fuentes extradiscursivas u otros guiños al espectador le permiten sospechar la orientación homosexual del personaje.

Además de haber encontrado ejemplos en el tratamiento televisivo de la homosexualidad masculina (ver epígrafe 3.2), se ha documentado un caso de modalidad de representación oculta en personajes lésbicos. Se trata de *Los jinetes del alba* (TVE 1: 1991), en la que se sugiere una posible relación entre los personajes de Doña Amalia (Graciela Borges) y Adamina (Gloria Muñoz). La utilización de este modo de representación responde a un contexto social hostil y acarrea las connotaciones negativas inherentes a cualquier hecho que es prescriptivo –según el discurso– esconder.

- **Tratamiento explícito:** el discurso televisivo muestra la orientación homosexual de los personajes femeninos de forma inequívoca. A pesar de que se

han señalado ejemplos que podrían encuadrarse en las modalidades de representación definidas en el estudio de la homosexualidad en la cinematografía, son éstos casos de personajes episódicos o se presentan como incidentales en ejemplos dominados por otro tipo de abordaje narrativo. Así, la televisión es deudora de la modalidad erótica de representación (Pelayo, 2009, pp. 37-42) que, a diferencia de la homosexualidad masculina, presentaba el discurso cinematográfico sobre el lesbianismo y, en este sentido, las acciones sexuales entre mujeres se presentan con mayor recurrencia y explicitud, aunque siempre dentro de los parámetros representativos de la televisión generalista, en la que se sugiere más que se muestra y se alude más que se representa.

Las escenas eróticas entre personajes como los de Silvia y Pepa en *Los hombres de Paco* (Antena 3: 2005-10) o Vero y Maca en *Hospital Central* (Telecinco: 2000-) se encuadran, no obstante, dentro de un modo representacional más amplio en el que domina el discurso integrado.

Asimismo, algunos de los primeros personajes lésbicos en la ficción española estaban marcados por una concepción marginalizadora de la homosexualidad, pero se trataba de personajes episódicos. Tal es el caso de *Segunda Enseñanza* (TVE 1: 1986) T01E08 o *Pepe Carvalho* (TVE 1: 1986) T01E08.

De igual forma, la modalidad desfocalizada puede presentarse en personajes no recurrentes como ocurría en el vigesimoprimer capítulo de *MIR* (Telecinco: 2007-08).

La modalidad reivindicativa integradora se presenta también en determinados momentos dentro de series pertenecientes a la modalidad integrada, por ejemplo si se plantea una trama capitular sobre la discriminación, o en personajes episódicos, especialmente en los primeros años, como sucedía en el T09E12 de *Médico de familia* (Telecinco: 1995-99).

Por su parte, el tratamiento reivindicativo diferenciador también se ha manifestado en series como *Sexo en Chueca* (FDF: 2009 y LaSiete: 2010) y *webseries* como *Chica busca chica* (2007) o *Apples* (2007). No es, sin embargo, la modalidad predominante en la televisión española.

La gran mayoría de las series incluidas en la muestra pertenecen a la modalidad integrada, sorprendentemente además desde los momentos iniciales, ya que series como *Mar de dudas* (TVE 1: 1995) presentaban a personajes

lésbicos visibles e integrados en el contexto social que mostraba la diégesis, y en contextos históricos represivos, como sucedía en *Amar en tiempos revueltos* (TVE 1: 2005-).

El hecho de que la televisión haya sido más tardía en la incorporación del lesbianismo a la ficción y la propia naturaleza del medio, que trata de aglutinar públicos de muy distintas características socioculturales, parecen ser los factores determinantes en el hecho de que la modalidad integrada de representación del lesbianismo haya sido completamente hegemónica en el discurso televisivo.

Aglutinando las modalidades de representación de la homosexualidad tanto masculina como femenina halladas en el discurso ficcional televisivo, se podrían diferenciar las siguientes.

MODALIDAD		CARACTERÍSTICAS					EJEMPLO
		PERIODO	PERSONAJES			DISCURSO	
			PESO NARRATIVO	COMUNICACIÓN HOMOSEXUALIDAD	CARACTERÍSTICAS		
OCULTA		Desde 2º mitad años 70	Episódico / Secundario	Sugerida	Indiferentes	Ocultación	- <i>Curro Jiménez</i> (TVE: 1976-78) - <i>Los jinetes del alba</i> (TVE: 1991)
MARGINALIZADORA		Años 80	Episódico	Relatada	Negativas	Marginalización y castigo	- <i>La huella del crimen</i> (TVE 1: 1985) - <i>Pepe Carvalho</i> (TVE 1: 1986)
REIVINDICATIVA	Integradora	Años 90	Recurrente	Autoafirmativa	Positivas	Reivindicación de la igualdad	- <i>Médico de familia</i> (Telecinco: 1995-99) - <i>Al salir de clase</i> (Telecinco: 1997-2002)
	Diferenciadora	2º mitad de los años 2000	Focalizado	Autoafirmativa	Positivas y negativas	Reivindicación de la diferencia	- <i>Lo que surja</i> (Internet: 2006-) - <i>Sexo en Chueca</i> (LaSiete: 2010-)
INTEGRADA		Años 2000	Recurrente	Autoafirmativa	Positivas	Integración	- <i>Aquí no hay quien viva</i> (Antena 3: 2003-06) - <i>Hospital Central</i> (Telecinco: 2000-)

Hipótesis 1.2: *Existe una tipología del personaje lésbico en televisión que se manifiesta en la utilización de estereotipos.*

Conclusiones a la hipótesis 1.2: Se refuta parcialmente la hipótesis. Por un lado, los personajes lésbicos recurrentes en televisión son muy homogéneos, lo que provoca que no exista una tipología con varias categorías. Al igual que sucedía en cine (Pelayo, 2009, pp. 301-302), la lesbiana *butch* o masculina está casi completamente ausente de la representación (tan sólo Reyes en *La que se avecina* comparte algunas características de este modelo) y sólo se presentan personajes que se adscriben a la categoría *femme*, tales como Vero y Maca en *Hospital Central* o Ana en *Aquí no hay quien viva*. Este rasgo ha sido a veces interpretado como una concesión a la satisfacción de la mirada masculina

heterosexual, aunque en estas afirmaciones no se contemplan los deseos espectatoriales de las lesbianas. No obstante, la ausencia de diferentes tipos lésbicos indica que el discurso televisivo no tiene como prioridad la construcción identitaria lésbica. Asimismo, pone de relieve que los personajes lésbicos están marcados en mucha mayor medida por los estereotipos de género que de orientación sexual: apariencia física cuidada y femenina, profesiones tradicionalmente femeninas y maternidad.

Se observan, no obstante, diferencias importantes con respecto a algunos de los primeros personajes en aparecer (no incluidos en la muestra). En este sentido, podría diferenciarse entre:

- El personaje obsesivo-atormentado:
 - Sienten una atracción obsesiva hacia otro personaje femenino que desemboca generalmente en acciones negativas (manipulación, intento de suicidio o asesinato, acoso, etc.).
 - La revelación de su orientación sexual se presenta en forma de confesión (evidenciando la noción de secreto asociado a la culpa).
 - Los personajes suelen ser secundarios y no estar integrados en la sociedad en la que se desenvuelven.
 - Ej.: Clara del Río (*Al salir de clase*), Marta Durán (*Compañeros*), Itzi (*Hasiberriak*).
- El personaje integrado-asimilado:
 - Mantienen relaciones de pareja satisfactorias o narradas en términos positivos.
 - La revelación de su orientación sexual surge de manera natural (no hay culpa).
 - Los personajes tienen más peso narrativo y están integrados en la sociedad.
 - El tratamiento de la identidad lésbica no presenta diferencias con respecto a las otras identidades representadas.
 - Ej.: Maca, Esther, Vero (*Hospital Central*), Bea, Ana (*Aquí no hay quien viva*), Pepa, Silvia (*Los hombres de Paco*), etc.

Hipótesis 2: *La ficción televisiva española ofrece una imagen esencialmente integrada del lesbianismo.*

Conclusiones a la hipótesis 2: Efectivamente, se puede afirmar que la ficción televisiva española tiende generalmente a presentar personajes lésbicos integrados en la sociedad. Al contrario de lo que sucedía en el cine, la televisión apuesta por las llamadas “imágenes positivas” (Halberstam, 1998, p. 185) como opciones predominantes de representación. La gran mayoría de los personajes estudiados gozan de características que los hacen más fácilmente asimilables por parte del conjunto de la sociedad, a saber:

- Juventud: Se contemplan dos causas plausibles, la asociación del lesbianismo con una cierta idea de modernidad (pero manteniendo fuera las franjas de edad más controvertidas habitualmente consideradas como vulnerables: infancia y adolescencia) y la hegemonía de unos cánones de belleza, los actuales, que veneran la juventud (singularmente para el género femenino).
- Delgadez: Ninguno de los personajes de la muestra tiene sobrepeso y muchos de ellos, además de contar con un físico canónicamente estilizado, tienen otras características valoradas en el actual modelo de belleza: altura, proporcionalidad, etc. La elección de este tipo de físico parece responder a varios factores entre los que resultan especialmente relevantes los siguientes: la complacencia de la mirada masculina heterosexual, la estrategia compensatoria argüida y por la cual se tratará de compensar la hipotética situación desfavorecida derivada de su orientación sexual no normativa con rasgos especialmente valorados en la sociedad en la que se encuadra, la contestación de los estereotipos lésbicos y la asunción de los de género.
- Etnia caucásica: Todos los personajes que conforman la muestra son de etnia caucásica, rasgo propio de nuevo de los grupos sociales dominantes.
- Apariencia externa femenina: La apariencia externa masculina (*butch*) en los personajes lésbicos está prácticamente ausente del discurso televisivo español. Por tanto, se ha optado por rebatir los estereotipos sociales, ya que tradicionalmente se han vinculado lesbianismo y masculinidad; pero, al mismo tiempo, revela la absoluta normatividad del género. Se vuelve a optar, por tanto, por dotar al personaje lésbico de rasgos que faciliten su inclusión y se observa cómo el lesbianismo de apariencia masculina sigue estando infrarrepresentado, quizá, y esto sería otra hipótesis plausible, por considerarlo excesivamente rupturista o amenazador.

- Nivel socioeconómico medio-alto: No se representa el lesbianismo en ambientes económicamente deprimidos para evitar, de nuevo, unir más de una característica de vulnerabilidad social.
- Nivel cultural alto: La mayoría de los personajes de la muestra tiene un nivel cultural alto, porcentaje que no se corresponde con los datos reales de la sociedad española.
- Nacionalidad española: Casi todos los personajes son de nacionalidad española evitando de nuevo aunar dos factores de posible exclusión social.
- Sin datos sobre sus creencias religiosas o catolicismo: En la mayoría de casos no se ofrecen datos sobre la existencia o ausencia de creencias religiosas en los personajes y, cuando se hace, predomina la religión católica sobre la ausencia de creencias religiosas (presumiblemente por su carácter mayoritario en España y quizá para reivindicar la compatibilidad entre rasgos que se suelen presentar socialmente como excluyentes o para compensar el sesgo progresista).
- Ausencia de actitudes feministas radicales: El discurso televisivo se aleja de los estereotipos optando mayoritariamente por no retratar actitudes feministas exaltadas en los personajes lésbicos evitando de nuevo la posible sensación amenazadora o excluyente que estos podrían producir y, por tanto, favoreciendo la asimilabilidad del lesbianismo por parte de sectores sociales amplios y heterogéneos.

Como se ha señalado, estas características evitan que un mismo personaje aglutine más de un potencial factor de exclusión. Se trata, por tanto, de una estrategia narrativa en pos de la integración que podríamos denominar *estrategia de legitimación o de compensación*. Además de manifestarse en las características de los personajes, también lo hace en el desarrollo narrativo de las tramas que afectan a estos, ya que siguen, en muchos casos, el patrón tradicional heterosexual: noviazgo, deseo de matrimonio y maternidad. Se opone, por tanto, en gran medida a los presupuestos de la Teoría *Queer* apostando más por un modelo asimilado que diferenciador.

También aluden a esta representación integrada los datos recabados sobre el entorno social de los personajes lésbicos, en el que predominaban las actitudes de aceptación, y sobre la visibilidad del rasgo, donde preponderaba la visibilidad final pública.

Esta tendencia narrativa se contrapone a la observada en cine (Alfeo, 1997, pp. 310-329; Pelayo, 2009, pp. 302-307), en la que los personajes estaban caracterizados por su frustración y vulnerabilidad, abocados a la soledad y en los que la revelación de su orientación en el entorno no homosexual era foco de conflicto.

Hipótesis 3: *La ficción televisiva española tiene en gran medida una vocación pedagógica con respecto al lesbianismo y ofrece argumentos que pueden inducir a la aceptación de este.*

Conclusiones a la hipótesis 3: En efecto, se confirma la hipótesis. Pelayo (2009, p. 303) fijaba el año 1986 como fecha de cambio entre las representaciones negativas del lesbianismo y las positivas. La tardía incorporación de personajes lésbicos recurrentes a la ficción televisiva (segunda mitad de los años noventa) explica, en parte, por qué el retrato que esta ha ofrecido de la cuestión haya sido esencialmente positivo⁵².

Por un lado, la que hemos denominado *estrategia de legitimación o compensación* ofrece argumentos que facilitan la asimilación social del lesbianismo. Por otro, la mayoría de las series narran historias de amor, por lo que se apela a una comprensión e identificación emocional por parte del espectador. No se trata solo de dar razones lógicas por las que se debería “aceptar” la homosexualidad, sino, y fundamentalmente, de que el espectador conecte a un nivel emocional con los personajes de forma que la asunción de la realidad sea mucho más afectiva y, consecuentemente, efectiva y, además acorde con una sociedad posmoderna, donde la racionalidad, la lógica o la argumentación han sido sustituidas por la sentimentalidad, lo ilógico, lo visceral.

Además, las crisis o rupturas de las parejas lésbicas casi nunca se producen por causas diferenciales, es decir, se opta por una representación naturalizada, ya que no se hace hincapié en la excepcionalidad del rasgo y no se refleja generalmente la discriminación como causante de las alteraciones en la pareja como sí sucedía, por ejemplo, en muchos textos cinematográficos, sobre todo de la modalidad reivindicativa (Alfeo, 1997).

⁵² Como se indicaba en la parte metodológica, se utiliza el adjetivo ‘positivo’ sin ánimo moralista, simplemente se refiere a cuestiones que socialmente se valoran como positivas.

En definitiva, la ficción televisiva española ha reflejado la evolución social con respecto a la homosexualidad ofreciendo predominantemente una imagen integrada del lesbianismo. Para ello, ha recurrido a la utilización de características y patrones de conducta normativos, comunes a la experiencia de una audiencia heterosexual. Tal opción representativa limita el abanico de personajes y situaciones mostradas, pero aumenta las posibilidades de integración de la realidad lésbica en el imaginario del conjunto de la sociedad.

6. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Abelove, H., Barale, M. A., & Halperin, D. M. (eds.) (1993). *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge.
- Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos.
- Aguilar, P. (2007). El cine, una representación patriarcal del mundo. En Plaza. Juan F. & Delgado, Carmen (eds.), *Género y comunicación* (pp. 129-147). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Akass, K., & McCabe, J. (eds.) (2004). *Reading Sex and the City*. New York: I.B. Tauris.
- Akass, K., & McCabe, J. (eds.) (2005). *Reading Six Feet Under*. New York: I.B. Tauris.
- Akass, K., & McCabe, J. (eds.) (2006). *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*. New York: I.B. Tauris.
- Akass, K., & McCabe, J. (eds.) (2007). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: I.B. Tauris.
- Alba, Y. (coord.) (1997). *Jornadas: las mujeres y los medios de comunicación*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer.
- Alba, Y. (1997). La imagen de la mujer versus las imágenes de las mujeres. En Alba, Y. (coord.), *Jornadas: las mujeres y los medios de comunicación* (pp. 33-44). Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer.
- Alfarache Lorenzo, Á. G. (2003). *Identidades lésbicas y cultura feminista: una investigación antropológica*. México D.F.: Plaza y Valdés.
- Alfeo Álvarez, J. C. (1997). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. (Tesis doctoral). Francisco García García (director). Universidad Complutense, Madrid.
- Alfeo Álvarez, J. C. (1999). La representación de la cuestión gay en el cine español. *Cuadernos de la Academia*, 5, 287-304.
- Alfeo Álvarez, J. C. (2000). El enigma de la culpa. La homosexualidad en el cine español 1962-2000. *Internacional Journal of Iberian Studies*, 13(3), 136-147.
- Alfeo Álvarez, J. C. (2002). Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers feministes*, 5, 143-160.

- Alfeo Álvarez, J. C. (2005). Haciendo estudios culturales: la homosexualidad como metáfora de libertad en el cine español de la Transición. *Cuadernos de la Academia*, 13, 201-218.
- Alfeo Álvarez, J. C. (2006). Violencia versus homosexualidad en el cine español. Claves de un análisis diacrónico. *Revista Trama y Fondo. Actas del II Congreso de Análisis Textual*. Madrid: Editorial Trama y Fondo.
- Alfeo Álvarez, J. C. & González de Garay, B. (2010). Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española. *Actas Congreso Internacional Congenere "La construcción de género en la ficción televisiva*. Recuperado de: <http://www3.udg.edu/publicacions/vell/electroniques/congenere/2/> (30/09/2012).
- Alfeo Álvarez, J.C. (2011). Algunas claves para el análisis del lesbianismo y la homosexualidad en el cine español. En Zurian F. (ed.) (2011), *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. (pp. 174-190). Madrid. Ed. Ocho y Medio.
- Alfeo Álvarez, J. C., González de Garay, B. & Rosado Millán, M. J. (2011). Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados. *Icono 14*, 9 (3), 5-57.
- Aliaga, J. V., & Cortés, J. M. G. (1997). *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Barcelona: Editorial Gay y Lesbiana.
- Aliaga, J. V. (1999-2000). Caza de brujas, visibilidad y homofobia: el caso Arny y los medios en España. *Antípodas: Journal of Hispanic Studies*, nº XI/XII "Gay and Lesbian Writing in the Hispanic World" (special number), 5-14.
- Alvira, F., García Ferrando, M., & Ibáñez, J. (2005). *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Andre, J., & Barker, C. (1996). Did you see? Soaps, teenage talks and gendered identity. *Young*, 4(4), 21-38.
- Ang, I. (1985) [1982]. *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Aranda Juarez, D. (2006). *Estudis de recepció i consum cultural: Comunitats interpretatives i fans. El cas de Gran Hermano*. (Tesis Doctoral). Josep Luís Fecé (director). Universitat Ramon Llull, Barcelona.
- Aranguren, T. (1997). Cómo aparecemos en la televisión: La cadena de la belleza. En Alba, Y. (coord.) (1997), *Jornadas: las mujeres y los medios de comunicación*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer.
- Ariebe, A., & Medrano, C. (2008). Usos televisivos de los adolescentes y su relación con los valores. *Comunicar*, XVI(31), 109-114.
- Ardèvol, E., & Muntañola, N. (coord.) (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.

- Arnaute A. (2003). *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Arthurs, J. (2004). *Television and Sexuality*. Glasgow: McGraw-Hill Education.
- Bahamonde Magro, Á., & Otero Carvajal, L. E. (2004). Historia de España. En *Enciclopedia temática Oxford* (vol. 15, pp. 155-226). Barcelona: Central Editorial.
- Balaguer, M. L. (1985). *La mujer y los medios de comunicación de masas: el caso de la publicidad en televisión*. Málaga: Arguval.
- Ballesteros, C. (2005). De la cama al registro: las bodas que vendrán. *Zero*, 71, 61-68.
- Bargueiras Martínez, C., García Dauder, S., & Romero Bachiller, C. (eds.) (2005). *El eje del mal es heterosexual: Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2005) [1957]. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bartra, E. (2003) [1987]. *Frida Kahlo: mujer ideología y arte*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Beirne, R. (2008). *Lesbians in Television and Text After The Millennium*. New York: Palgrave Macmillan.
- Berganza, M. R., & Del Hoyo, M. (2006). La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 11(21), 163-177.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2005) [1966]. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Berstein, M., & Reimann, R. (2001). *Queer Families, Queer Politics: Challenging Culture And The State*. New York: Columbia University Press.
- Bolonik, K. (2005). *The L Word. Welcome To Our Planet*. New York: Fireside.
- Britzman, D. P. (1998). Queer Pedagogy and Its Strange Techniques. En Ristock, J. L., & Taylor, C. G. (eds.), *Inside The Academy and Out: Lesbian/Gay/Queer Studies and Social Action*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bruquetas De Castro, F. (2000). *Outing en España: los españoles salen del armario*. Madrid: Hijos de Muley-Rubio.

- Bueno Abad, J. R. (2000). Concepto de representaciones sociales y exclusión. *Acciones e investigaciones sociales*, 11, 23-47.
- Bueno Dorado, T. (2011). La masculinización del personaje femenino en la ficción televisiva española: análisis del personaje de Rosa Ballester en "Acusados". En Zurián F. (Ed.) (2011), *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. (pp. 118-129). Madrid: Ed. Ocho y Medio.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, J. (1995). Las inversiones sexuales. En Llamas, R. (comp.) (1995), *Construyendo sidentidades. Estudios desde le corazón de una pandemia* (pp. 9-29). Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- Butler, J., Ebert, T., Fuss, D., De Lauretis, T., Lugones, M., Scott, J. W., Spivak, G. C., & Winnett, S., *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros S.L.
- Butler, J. (1999). Sujetos de Sexo/Género/Deseo. En Butler, J., Ebert, T., Fuss, D., De Lauretis, T., Lugones, M., Scott, J. W., Spivak, G. C., & Winnett, S., *Feminismos literarios* (pp. 25-77). Madrid: Arco/Libros S.L.
- Butler, J. (2001) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós Mexicana S.A.
- Buxán, X. M. (comp.) (1997). *Conciencia de un singular deseo: estudios lesbianos y gays en el Estado español*. Barcelona: Laertes.
- Cabello, H., & Carceller, A. (2002). La muerte del pene. *Exitbook*, 1, 50-51.
- Cáceres Zapatero, M. D., & Díaz Soloaga, P. (2008). La representación del cuerpo de la mujer en la publicidad de revistas femeninas. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 14, 309-327.
- Calvo, M., & Escudero, M. (2009). We Are Family? Spanish Law and Lesbian Normalization in Hospital Central. *Journal of Lesbian Studies*, 13(1), 35-48.
- Carbonell, N., & Torras, M. (1999). Introducción. En Butler, J., Ebert, T., Fuss, D., De Lauretis, T., Lugones, M., Scott, J. W., Spivak, G. C., & Winnett, S., *Feminismos literarios* (pp. 7-25). Madrid: Arco/Libros S.L.
- Card, C. (1995). *Lesbian Choices*. New York: Columbia University Press.
- Carmona, L. M. (2007). Series de televisión. En Carmona, L. M., *Las cien mejores películas sobre lesbianismo* (pp. 251-255). Madrid: Cacitel.
- Casanova, J., & Gil Andrés, C. (2009). *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.

- Cascajosa, C. (2004). *El Espejo Deformado: Procesos de Hipertextualidad en la ficción audiovisual Norteamericana*. (Tesis Doctoral). Inmaculada Gordillo Álvarez (directora). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Cascajosa, C. (2005). *Prime Time. Las mejores series americanas. De CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Cascajosa, C. (ed.) (2007). *La caja lista. Televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- Cascajosa, C. & Fernández, M. (2008). Género y estudios televisivos. En Clúa, I. (ed.). *Género y cultura popular* (pp. 177-226). Barcelona: Edicions UAB.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Cebrián, M. (1978). *Introducción al lenguaje de la televisión: una perspectiva semiótica*. Madrid: Pirámide.
- Chambers, S. A. (2006). Heteronormativity and *The L Word*. En Akass, K., & McCabe, J. (eds.) (2006), *Reading The L Word: Outing Contemporary Television* (pp. 81-98). New York: I.B. Tauris.
- Chambers, S. A. (2005). Revisiting the closet: Reading Sexuality in *Six Feet Under*. En Akass, K., & McCabe, J. (eds.) (2005). *Six Feet Under: TV to die for* (pp. 174-190). London: I.B. Tauris.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Chocarro Marcesse, S. (coord.) (2007). *Nosotras en el país de las comunicaciones: miradas de mujeres*. Barcelona: Icara.
- Clark, D. (1995). Sexualidad para televisión. Lesbianismo, telenovelas y dramatización del deseo. En Peñamarín, C., & López Díez, P. (coords.) (1995), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* (pp. 127-137). Madrid: Dirección General de la Mujer.
- Clúa, I. (ed.) (2008). *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.
- Collins, J., & Periam, C. (2000). Representation of alternative sexualities in contemporary Spanish writing and film. En Jordan, B., & Morgan-Tamosunas, K. (eds.) (2000), *Contemporary Spanish Cultural Studies* (pp. 214-222). London: Arnold.
- Collins, J. (2007). Challenging the rhetorical oxymoron: lesbian motherhood in contemporary European cinema. *Studies in European Cinema*, 4(2), 149–159.

- Conde, M. E. (1999). *La experiencia de ver televisión: respuesta emocional a secuencias audiovisuales de miedo*. (Tesis Doctoral). Esteban Torres-Lana (director). Universidad de La Laguna, Tenerife.
- Contel, R. (1979). Cine de homosexuales. *Cinema 2002*, 56, 54-56.
- Contreras, J. M., & Palacio, M. (2003). *La programación de televisión*. Madrid: Síntesis.
- Crespo, M. (2005). Mensajes y modelos televisivos para los adolescentes: estudio base para un análisis sistemático del contenido sexual de las series de televisión. *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 3, 187-214.
- Crimp, D. (2002). *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer politics*. Cambridge (EEUU): Mit Press.
- Curran, J. (2005). *Medios de comunicación y poder en una sociedad democrática*. Barcelona: Hacer.
- Curran, J., Morley, D. & Walkerdine, V. (comp.) (1998). *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- D'acci, J. (1994). *Defining Women: Television And The Case Of Cagney & Lacey*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Davis, G., & Dickinson, K. (eds.) (2004). *Teen TV. Genre, Consumption and Identity*. London: British Film Institute.
- Davis, G. (2004). 'Sayng It Out Loud': Revealing Television's Queer Teens. En Davis, G., & Dickinson, K. (eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (pp. 127-140). London: British Film Institute.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies Of Gender: Essays On Theory, Film, And Fiction*. Houndmills: MacMillan Press.
- De Lauretis, T. (1993) [1988]. Sexual Indifference and Lesbian Representation. En Ablove, H., Barale, M. A., Halperin, D. M. (eds.), *The lesbian and gay studies reader* (pp. 141-159). New York: Routledge.
- De Miguel, C., Ituarte, L., Olábarri, E., & Siles, B. (2004). *La identidad de género en la imagen televisiva*. Madrid: Instituto de la mujer.
- De Miguel, C., Ituarte, L., Olábarri, E., & Siles, B. (2004). *La identidad de género en la imagen filmica*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Deiter, N. (2004) [1976]. Gay people on Television. En Ridinger, R. B., *Speaking for our lives: historic speeches and rhetoric for gay and lesbian rights (1892-2000)* (pp. 266-270). New York: Harrington Park Press.

- Deltell, L. (2011). José Jara: Un apocalíptico en el cine, un refugiado en la Universidad. *Área Abierta*, 30. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/37837> (04/06/2012).
- Díaz Soloaga, P., & Muñiz Muriel, C. (2007). Valores y estereotipos femeninos creados en la publicidad grafica de las marcas de moda de lujo en España. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 23, 75-94.
- Do Carmo Fonseca, M., & Ortega, M. (2002). La representación del contexto de interacción entre demografía y género en las telenovelas catalanas. *XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais*. Minas Gerais (Brasil).
- Doan, L. (1994). *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press.
- Doan, L. (2001). *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*. New York: Columbia University Press.
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H., & Negus, K. (1997). *Doing Cultural Studies, The Story of the Sony Walkman*. London: SAGE Publications Ltd.
- Duncan, D. (1988). Effects on homophobia of viewing a gay-themed film. *Psychological Reports*, 63(1), 46.
- Dyer, R. (1977). *Gays and Film*. London: British Film Institute.
- Dyer, R. (1982). *Cine y homosexualidad*. Barcelona: Laertes.
- Dyer, R., & Pidduck, J. (2003). *Now you see it: studies on lesbian and gay film*. London: Routledge.
- Espina Barrio, Á. B. (1993). Dimensiones antropológicas y medios de comunicación social: la sexualidad en las emisiones televisivas. *Cuadernos de realidades sociales*, 41-42, 187-198.
- Espinar Ruiz, E. (2006). Imágenes y estereotipos de género en la programación y en la publicidad infantil. Análisis cuantitativo. *Revista Latina de Comunicación Social*, 9(61). Recuperado de: <http://www.revistalatinacs.org/200614EspinarRuiz.pdf> (03/06/2011).
- Esquembre, M. (2005). Televisión y tratamiento de género. En García Casanova, J. F., & Casado Salinas, J. M., *El servicio público de televisión* (pp. 127-152). Granada: Universidad de Granada.
- Fabián, G. (2001). *Formulación de un modelo integral para el análisis estructural de la realidad y la ficción en el discurso televisivo*. (Tesis Doctoral). Ángel Rodríguez Bravo (director). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

- Fecé, J. L. (2004). El circuito de la cultura: comunicación y cultura popular. En Ardèvol, E., & Muntañola, N. (coord.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Feenstra, P. (2011). *New Mythological Figures in Spanish Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fernández Rasines, P. (2002). Lesbianas en el mercado: homoerotismo y mujeres en las pequeñas pantallas. *Cultura & política: actas del IX Congreso de Antropología FAAEE*. Barcelona: Institut Català d'Antropologia.
- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta.
- Figueras, M. (2007). Las series son como la vida. El significado para las adolescentes de la ficción televisiva. En Moreno, E., Giménez, E. Etayo, C., Gutiérrez, E. Sánchez, E. & Guerrero, J.E. (eds.), *Los desafíos de la televisión pública en Europa* (pp. 465-478). Galar (Navarra): Ediciones Universidad de Navarra S.A.
- Fiske, J., & Hartley, J. (1984). *Reading Television*. London: Methuen.
- Fiske, J. (1997). *Television culture*. London: Routledge.
- Foucault, M. (1995) [1976]. *Historia de la sexualidad, Tomo 1: La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Foucault, M. (1998) [1984]. *Historia de la sexualidad, Tomo 2, El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Foucault, M. (1998) [1984]. *Historia de la sexualidad, Tomo 3, El cuidado de sí*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Fouz Hernández, S., & Perriam, C. (2000). Beyond Almodóvar: 'Homosexuality' In Spanish Cinema of the 1990s. En Alderson, D., & Anderson, L.(eds.), *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries* (pp. 96-111). Manchester: Manchester University Press.
- Fouz Hernández, S. (2003). Sociedad, cultura, política y teoría gay actual en España: Entrevista con Ricardo Llamas, Madrid, 17 julio 2001. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 9(1), 81-97.
- Fouz Hernández, S. & Perriam, C. (2007). El deseo sin ley: la representación de "la homosexualidad" en el cine español de los años noventa. En Rodríguez González, F. (ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia*, Vol.1 Perspectivas gays (pp. 61-80). Barcelona: Laertes.
- Fouz Hernández, S. (2010). Assimilation and Its Discontents: Representations of Gay Men in Spanish Cinema of the 2000s. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35(1) , 81-104.

- Fouz Hernández, S. (2011). *Queer in Spain: Identity Without Limits*. En Downing, L. & Gillet, R. (eds.), *Queer in Europe* (pp. 189-202). London and New York: Ashgate.
- França Rocha, M. E. (2001). *La contribución de las series de televisión a la formación de la identidad de los adolescentes. Análisis del contenido y de la recepción de la serie "Compañeros" de Antena 3*. (Tesis doctoral). Amparo Huertas (directora). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Fuqua, J.V. (1995). 'There's A Queer In My Soap!': The Homophobia/AIDS Story-Line of One Life to Life. En Allen, R.C. (ed.), *To Be continued...: soap operas around the world* (p. 199-212). London: Routledge.
- Galán Fajardo, E. (2005). *Construcción social de la realidad y caracterización de los personajes en las 'series dramáticas profesionales' en España (1998-2003). Antecedentes y evolución*. (Tesis Doctoral). Eduardo Rodríguez Merchán (director), Universidad de Extremadura, Extremadura.
- Galán Fajardo, E. (2006). La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. El Comisario y Hospital Central. *Revista Latina de Comunicación Social*, 61. Recuperado de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.htm> (02/01/2012).
- Galán Fajardo, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, Cáceres. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Galán Fajardo, E. (2007a). Televisión iberoamericana: mujer, realidad social y ficción. *Revista latinoamericana de comunicación Chasqui*, 97, 44-49.
- Galán Fajardo, E. (2007b). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236.
- Galán Fajardo, E. (2007c). *Las Huellas del Tiempo del Autor en el Discurso Televisivo de la Posguerra Española. Razón y palabra*, 56. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html> (03/11/2010).
- Galofré, G., Generelo, J., & Pichardo, J. I. (eds.) (2006). *Adolescencia y sexualidades minoritarias: voces desde la exclusión*, Informe realizado por la Comisión de Educación del COGAM (Comisión de Educación del Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid) en colaboración con el Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español (U.A.M) y la FELGT (Federación Estatal de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales). Recuperado de <http://www.cogam.org/resourceserver/226/d112d6ad-54ec-438b-9358-4483f9e98868/683/rclang/es-ES/filename/070228-adolescencia-y-sexualidades-minoritarias.pdf> (7-03-2007).
- Gamboa Cetina, J. (2001). La mujer, en los talk shows. *Latina. Revista latina de comunicación social*, 42. Recuperado de

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina42jun/41gamboa.htm>
(05/11/2009).

- Gámez Fuentes, M. J. (2003). Women in Spanish cinema: 'Raiders of the Missing Mother'?. *Cineaste*, 29 (1), 38-43.
- Gamson, J. (1998). *Freaks talkback: tabloid talk shows and sexual nonconformity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gamson, J. (2002). ¿Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema. En Mérida Jiménez, R. M. (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de los estudios queer* (pp. 141-172). Barcelona: Incaria Editorial.
- García de Castro, M. (2001). *El neorrealismo contemporáneo en las series televisivas de Globomedia. La hegemonía de la ficción televisiva local, 1995-2000*. (Tesis Doctoral). José Miguel Contreras (director). Universidad Complutense, Madrid.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- García de León, M. A. (1999). Estudios de género en España. *Revista Complutense de Educación*, 10(2), 167-187.
- García Fernández, E. (et al.) (2006). *La cultura de la imagen*. Madrid: Fragua.
- García Jiménez, A., Núñez Puente, S., & Pérez-Amat, R. (coords.) (2008). *Comunicación, identidad y género*. Madrid: Fragua, vol. 1.
- García Jiménez, A., Núñez Puente, S., & Pérez-Amat, R. (coords.) (2008). *Comunicación, identidad y género*. Madrid: Fragua, vol. 2.
- García Reyes, I. (2003). *La mujer, sujeto y objeto de la publicidad en televisión*. (Tesis doctoral). Emilio García Fernández (director). Universidad Complutense, Madrid.
- García Rodríguez, J. (2008). *El celuloide rosa : un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales*. Barcelona: La Tempestad.
- Garmendia Larrañaga, M.(1998). *¿Por qué ven televisión las mujeres? Televisión y vida cotidiana*. Bilbao: Servicio editorial Universidad del País Vasco.
- Generelo Lanaspá, J. & Pichardo Galán, J. I. (coord.) (2005). *Homofobia en el sistema educativo*. Comisión de Educación de COGAM. Recuperado de: http://cogam.avanzis.com/WebPortal/_cogam/archivos/1437_es_Homofobia%20en%20el%20Sistema%20Educativo%202005.pdf (06/03/2007).
- Geraghty, C. (1991). *Women and soap opera: a study of prime time soaps*. Cambridge: Polity Press.

- Geraghty, C. (1998). Feminismo y consumo mediático. En Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (comp.) (1998), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo* (pp. 455-480). Barcelona: Paidós.
- Gilroy, P. (1998). Los estudios culturales británicos y las trampas de la identidad. En Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (comp.) (1998), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo* (pp. 63-84). Barcelona: Paidós.
- Gimeno, B. (2005). *Historia y análisis político del lesbianismo: la liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa.
- Gimeno, B. (2008). *La construcción de la lesbiana perversa: visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación: el caso de Dolores Vázquez – Wanninkhof*. Barcelona: Gedisa.
- Gómez Alonso, R. (2001). *Análisis de la imagen*. Madrid: Laberinto.
- Gómez Alonso, R. (2004). Investigar la historia de la televisión en España: algunos problemas documentales y metodológicos. *Área Abierta*, 7. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0404130003A/4224> (15/11/2010).
- Gómez Alonso, R., & Jiménez Morales, R. (2008). ¿Mujeres desesperadas? Construcción social de la realidad y de la ficción televisiva. En García Jiménez, A., Núñez Puente, S., & Pérez-Amat, R. (coords.), *Comunicación, identidad y género* (pp. 515-524). Madrid: Fragua, vol. 2.
- Gómez Puertas, L. (2005). Antecedentes y estado actual de la investigación sobre seriales televisivos. *Formats. Revista de comunicació audiovisual*, 4. Recuperado de: http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf_arti_esp/lgoomez_esp_.pdf (15/11/2010).
- González de Garay, B. (2008). La representación de la homosexualidad femenina en *Hospital Central*. En Martín Algarra, M., Seijas Candelas L. R., & Carrillo Durán, M.V., *Nuevos escenarios de la comunicación: la construcción de la opinión pública / Actas del IX Foro Universitario de Investigación en Comunicación* (pp. 95-101), vol. 2.
- González de Garay, B. (2009). Ficción online frente a ficción televisiva en la nueva sociedad digital: diferencias de representación del lesbianismo entre las series españolas para televisión generalista y las series para Internet. *Servicios y contenidos en abierto para los ciudadanos: Actas del I Congreso Internacional Sociedad Digital* (pp. 575-590).
- González Requena, J. (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

- Gross, L. (1998). Minorities, majorities and the Media. En Liebes, T., Curran, J., & Katz, E., *Media, Ritual, and Identity* (pp. 87-104). London: Routledge.
- Guasch, Ó. (1991). *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (1986). Cinema i homosexualitat. *Lambda, 100*, Año III, 20-21.
- Halberstam, J. (1994). F2M: The Making of Female Masculinity. En Doan, L. (1994), *The Lesbian Postmodern* (pp. 210-228). New York: Columbia University Press,
- Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hall, S. (1993) [1974]. Deviance, Politics, and the Media. En Abelove, H., Barale, M. A., & Halperin, D.M. (eds.), *The lesbian and gay studies reader* (pp. 62-91). New York: Routledge.
- Hall, S. (1998). Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas. En Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (comp.), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo* (pp. 27-62). Barcelona: Paidós.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Haro Ibars, E. (1979). La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo. *Tiempo de Historia, 52*, 88-91.
- Hart, A. (1988). *Making The Real World: A Study of a Television Series*. Cambridge: Cambridge University.
- Hart, L. (1994). *Fatal women: lesbian sexuality and the mark of aggression*. London: Routledge.
- Hedbigge, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Heller, D. (2006). How Does a Lesbian Look?: Stendhal's Syndrome and *The L Word*. En Akass, K., & McCabe, J. (eds.), *Reading The L Word: Outing Contemporary Television* (pp. 55-68). New York: I.B. Tauris.
- Herrero Brasas, J. (ed.) (2007). *Primera plana. La construcción de una cultura queer en España*. Madrid: Egales.
- Igartua, J. J., Piñeiro, V. y Marcos Ramos, M. (2012). La construcción de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time. *III Congreso Internacional Asociación Española de Investigación de la Comunicación* (Tarragona, 18-20/01/2012). Recuperado de: http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/101.pdf (02/01/2012)
- Jagose, A. (1996). *Queer Theory. An introduction*. New York: New York University Press.

- Jancovich, M., & Lyons, J. (eds.) (2003). *Quality Popular Television*. London: British Film Institute.
- Jiménez-Aybar, R. (2005). El antecedente europeo. Divorcios, uniones y niños: los números hablan. *Zero*, 71, 73-75.
- Johnson, P. A., & Keith, M. C. (2001). *Queer Airwaves: The Story of Gay and Lesbian Broadcasting*. New York: M.E. Sharpe.
- Jordan, B., & Morgan-Tamosunas, K. (eds.) (2000). *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres en el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kember, S. (1998). Feminismo, tecnología y representación. En Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (comp.), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo* (pp. 347-376). Barcelona: Paidós.
- Kern, R. (2008). The L-Word Media Coverage: A Textual Analysis of Queer Female Representations and Themes in Print. Ponencia del *Annual meeting of the International Communication Association*. Sheraton New York: New York City.
- Kielwasser, A., & Wolf, M. (1992). Mainstream Television, Adolescent Homosexuality, and Significant Silence. *Critical Studies in Mass Communication*, 9, 350-373.
- Kim, S. (2002). *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos (1954-1964)*. (Tesis Doctoral). Epicteto Díaz (Director). Universidad Complutense, Madrid.
- Kosofsky, E. (1993) [1990]. Epistemology of the Closet. En Ablove, H., Barale, M. A., & Halperin, D. M. (eds.), *The lesbian and gay studies reader* (pp. 45-62). New York: Routledge.
- Knapp, M. L. (2005). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Krippendorff, K. (2002). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Lacalle, C. (2008). *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Omega.
- Larbalestier, J. (2007) [2001]. The only thing better than killing a Slayer. Heterosexuality and Sex in *Buffy the Vampire Slayer*. En Kaveney, R. (ed.), *Reading the Vampire Slayer. The New, Updated Unofficial Guide to Buffy and Angel* (pp. 195-219). London: I.B. Tauris.
- Lefrançois, G. R. (2001). *El ciclo de la vida*. México: Thompson.

- Lema Trillo, E. V. (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*. (Tesis doctoral). María Dolores Vigil Medina (directora). Universidad Complutense, Madrid.
- Llamas, R. (comp.) (1995). *Construyendo sidentidades. Estudios desde le corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- Llamas, R. (1995a). *Discurso y realidad: el sentido de la cotidianidad gai y lésbica en el Occidente Contemporáneo*. (Tesis doctoral). Ludolfo Paramio Rodrigo (director). Universidad Complutense, Madrid.
- Llamas, R. (1997). El género y la representación social: Cuatro reflexiones en torno al poder y la construcción de sí. *Archipiélago*, 31, 108-114.
- Llamas, R. (1997a). *Miss Media: Una lectura perversa de la comunicación de masas*. Barcelona: Ediciones de la tempestad.
- Llamas, R. (2000). Piel de segunda: homosexualidad, sociedad y cine en la España de 2000. En Aliaga, J. V. (et al.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* (pp. 73-78). Valencia: Universitat de València.
- Llamas, R., & Vidarte, F. J. (2000). *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe.
- López Díez, P. (2005). *Segundo Informe Representación de Género en los informativos de Radio y Televisión*. Madrid: Instituto de la mujer.
- López Díez, P., & Ortiz Sobrino, M. Á. (2004). *Manual de información en género*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Luengo Cruz, M. (2002). *Estereotipos y tipos en la ficción televisiva: un estudio de la comunidad representada en las series 'Coronation Street' y 'Farmacia de guardia'*. (Tesis Doctoral). Ana Marta González González (directora). Universidad de Navarra, Navarra.
- Malgesini, G., & Giménez, C. (2000). *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid: Catarata.
- Marshall, H., & Werndly, A. (2002). *The Language of Television*. London: Routledge.
- Martínez García, L. C. (2008). *La ficción televisiva de TV3 como productora de referentes de identidad cultural catalana: estudio de caso de la sitcom "Plats bruts"*. (Tesis Doctoral). Emili Prado i Picó (director). Universidad Autònoma, Barcelona.
- Mattelart, M. (1982). *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Anagrama.
- Mattelart, A., & Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.

- Mayne, J. (2000). *Framed. Lesbians, Feminists, and Media Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mayobre, P. (?). *Marco conceptual en la socialización del género*. Para PROQUALITAS: Programa de cooperación transnacional enmarcado en la Iniciativa Comunitaria EQUAL, Universidad de Vigo. Recuperado de: http://webs.uvigo.es/pmayobre/pdf/proqualitas_equal_marco_conceptual_en_la_socializacion_de_genero.pdf (07/05/2011).
- Mccarthy, A. (2003). Must See Queer TV: History and Serial Form in *Ellen*. En Jancovich, M., & Lyons, J. (eds.), *Quality Popular Television* (pp. 88-102). London: British Film Institute.
- Mckenna, S. E. (2002). The Queer Insistence of *Ally McBeal*: Lesbian Chic, Postfeminism, and Lesbian Reception. *The Communication Review*, 5, 285 -314.
- Mcquail, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- Mcrobbie, A. (1998). *More!:* Nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres. En Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (comp.), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo* (pp. 263-296). Barcelona: Paidós.
- Medina, V. (2005). Historia del sí, quiero. *Zero*, 71, 48-51.
- Medina, P., Ortega Lorenzo, M., & Simelio Solà, N. (2011). Mujeres, homosexualidad y relaciones afectivas en la ficción seriada: el caso de 'L Word'. *Guiónactualidad*. Recuperado de: <http://guionactualidad.uach.cl/spip.php?article4339> (25/09/2011).
- Medrano, C., & Cortés, A. (2008). ¿Persisten los estereotipos sociales en la dieta televisiva de los adolescentes?. *Comunicar*, XVI(31), 381-386.
- Medrano, C. (2008). ¿Qué valores perciben los adolescentes en sus programas preferidos de TV?. *Comunicar*, XVI(31), 387-392.
- Melandri, L. (1996). De las diferencias de género a la individualidad del macho y la hembra. *Eutopías 2º época*, 145, Ediciones Episteme, S.L.
- Melero Salvador, A. (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorius Ediciones.
- Melero Salvador, A. (2011). Hacia la construcción de una teoría "queer" española. Foucault y la homofobia del tardofranquismo. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 10, 49-54.
- Menéndez Menéndez, M. I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

- Menéndez Rubio, A. (2008). *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Valencia: Universitat de València.
- Mérida Jiménez, R. M. (ed.) (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de los estudios queer*. Barcelona: Incaria Editorial.
- Mérida Jiménez, R. M. (2006). Estudios queer y sexualidades transgresoras. *Educación y Biblioteca*, año 18, 152, 69-71.
- Meyer, M., & Lee, P. (2006). We All Have Feelings For Our Girlfriends: Progressive (?) Representations of Lesbian Lives on the "The L Word". Ponencia del *Annual meeting of the International Communication Association*, Dresden International Congress Centre, Dresden.
- Mira, A. (2000). Laws of silence: homosexual identity and visibility in contemporary Spanish culture. En Jordan, B., & Morgan-Tamosunas, K. (eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies* (pp. 241-250). London: Arnold.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca : una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona / Madrid: Egales.
- Mira, A. (2005). La cultura gay ha muerto. Viva la cultura gay. *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 67, 33-42.
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Egales.
- Montero, Y. (2004). *Al salir de clase. Lectura crítica y estudio de recepción*. (Tesis doctoral). Gerardo Pastor Ramos (director), Universidad Pontificia de Salamanca.
- Montero, Y. (2006). *Televisión, valores y adolescencia*. Barcelona: Gedisa.
- Montgomery, M. (1997). Miniseries. *The Museum of Broadcast Communications*. Recuperado de: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=miniseries> (11/03/210).
- Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Morley, D. (1998). El posmodernismo: una guía básica. En Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (comp.), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo* (pp. 85-109). Barcelona: Paidós.
- Mujika Flores, I. (2007). *Visibilidad y participación social de las mujeres lesbianas en Euskadi*. Vitoria-Gasteiz: Ararteko.

- Mulvey, L. (2001) [1975]. Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Nabal Aragón, E. (2006). Fantasmas en tu videoteca: una revisión acerca de películas sobre gays y lesbianas. *Educación y Biblioteca*, año 18, 152, 103-109.
- Nabal Aragón, E. (2007). *El marica, la bruja y el armario*. Madrid: Egales.
- Nes, I. (2002). *Hijas de Adán. Las mujeres también salen del armario*. Majadahonda (Madrid): Hijos de Mulvey-Rubio.
- Ng, E. (2007). Recreating Canon? Fan Music Videos of a Soap Opera Lesbian Couple. Ponencia del *Annual Meeting of the International Communication Association*, TBA, San Francisco.
- O'Donnell, H. (2000). Media pleasures: reading the telenovela. En Jordan, B., & Morgan-Tamosunas, K. (eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies* (pp. 295-303). London: Arnold.
- Olábarri, E. (2004). Análisis del consumo televisivo. En De Miguel, C., Ituarte, L., Olábarri, E., & Siles, B., *La identidad de género en la imagen televisiva* (pp. 7-37). Madrid: Instituto de la mujer.
- Ortega Lorenzo, M. (2002). *Les telenovel·les catalanes Poble Nou i El Cor de la Ciutat: una anàlisi demogràfica i des de la perspectiva de gènere*. (Tesis doctoral). Monserrat Solsona i Pairó (directora). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ortega Lorenzo, M., & Solsona i Pairó, M. (2006). Demografía, cambio familiar y telenovelas. De la realidad a la representación y viceversa. En Roigé Ventura, X. (coord.), *Familias de ayer, familias de hoy: continuidades y cambios en Cataluña* (pp. 535-563). Barcelona: Icaria Editorial.
- Palacio, M. (1995). La noción del espectador en el cine contemporáneo. En *Historia general del cine*, vol. XII. Madrid: Cátedra.
- Palacio, M. (2005). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Palacio, M. (2005a) (coord.). Media Televisión. En Alfeo, J.C. (coord.), *Proyecto Media*. Madrid: CNICE-MEC.
- Palacio, M. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, XV(29), 69-73.
- Parra, P. (2006). Ni tontas, ni locas. *Tiempo de hoy*, 1250. Recuperado de: <http://www.tiempodehoy.com/sociedad/ni-tontas-ni-locas> (21/06/2010).
- Pelayo García, I. (2009). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. (Tesis Doctoral). Juan Carlos Alfeo Álvarez (director). Universidad Complutense de Madrid.

- Pelayo García, I. (2011). Performance drag y parodia en *Tacones lejanos*. Una lectura queer. *Revista Icono 14*, 9 (3), 160-176.
- Pereda, F. (2005). *El cancanéo. Diccionario petardo de argot gay, lesbi y trans*. Barcelona: Laertes.
- Pereda, F. (2005). El cancanéo. Comunicación y argot en gays, lesbis y trans. *Archipiélago* 37, 83-101.
- Pérez, J. (2010). Pensamiento y no solo acción. Sobre la valiosa aportación peninsular a la teoría "queer". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 35 (1), 141-162.
- Pérez, J. (2012). The queer children of Almodóvar: La mala educación and the re-sexualization of biopolitical bodies. *Studies in Hispanic Cinema*, 8 (2), 145-157.
- Pérez Cánovas, N. (1996). *Homosexualidad, homosexuales y uniones homosexuales en el derecho español*. Granada: Editorial Comares.
- Pérez Cosín, J. V. (2005). *El trabajo social: sus imágenes y su público. La construcción de una identidad colectiva*. (Tesis Doctoral). José Ernesto García García & José Ramón Bueno Abad (directores). Universidad de Valencia.
- Perriam, C. (1999). A un dios desconocido: Resurrecting a Queer Identity under Lorca's Spell. *Bulletin of Hispanic Studies*, 76 (1), 77-91.
- Perriam, C. (2002) Masculinidades proto-queer en el cine español. *Dossiers Feministas*, 6, 127-141.
- Petit, J. (2003). *25 años más: una perspectiva sobre el pasado, presente y futuro del movimiento de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Peñamarín, C., & López Díez, P. (coords.) (1995). *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid: Dirección General de la Mujer.
- Peñamarín, C. (2005). Ficción televisiva y pensamiento narrativo (cultura televisiva y procesos de identificación). En Imbert, G. (coord.), *Televisión y cotidianidad (la función social de la televisión en el nuevo milenio)* (pp. 67-83). Madrid: Universidad Carlos III.
- Phelan, S. (2001). *Sexual strangers: gays, lesbians, and dilemmas of citizenship*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pindado, J. (2006). Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 11(21), 11-22.
- Prado Neuenschwander, A. (2007). *La interacción entre el relato del mundo televisivo y de la vida real en el proceso de construcción emocional infantil*. (Tesis

- Doctoral). Miquel Rodrigo Alsina (director). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Simancas Ediciones.
- Platero, R. (2004). *Los marcos de política y representación de los problemas públicos de lesbianas y gais en las políticas centrales y autonómicas (1995-2004): las parejas de hecho*. (Trabajo de investigación del DEA). Universidad Complutense de Madrid.
- Platero, R. (2008). Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas. En Platero, R., *Lesbianas. Discursos y representaciones* (pp.307-338). Barcelona: Editorial Melusina.
- Plaza, J. F., & Delgado, C.(eds.) (2007). *Género y comunicación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ponse, B. (1978). *Identities in the Lesbian World: the social construction of self*. Westport (Connecticut): Greenwood Press.
- Quílez Esteve, L. (2006). Los jinetes del Alba. En Palacio, M. (ed.), *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (p. 130). Madrid: Radiotelevisión Española.
- Quin, R., & McMahon, B. (1997) [1987]. *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la torre.
- Quinlan, J. (2004) [1973]. The Potential of Our Vision. En Ridinger, R. B., *Speaking For Our Lives: Historic Speeches And Rhetoric for Gay and Lesbian Rights (1892-2000)* (pp.187-189). New York: Harrington Park Press.
- Raven Wheeler, L., & Wheeler, L. (2006). Straight-up Sex in *The L Word*. En Akass, K., & McCabe, J. (eds.), *Reading The L Word: Outing Contemporary Television* (pp. 99-110). New York: I.B. Tauris.
- Rice, F. P. (1997). *Desarrollo humano. Estudio del ciclo vital*. México: Prentice-Hall Hispanoamericana.
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 10, pp. 15-45.
- Rich, A. (1993) [1980]. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. En Ablove, H., Barale, M. A., & Halperin D. M. (eds.), *The lesbian and gay studies reader* (pp. 227-255). New York: Routledge.
- Ridinger, R.B. (2004). *Speaking for our lives: historic speeches and rhetoric for gay and lesbian rights (1892-2000)*. New York: Harrington Park Press.
- Ristock, J. L., & Taylor, C. G. (eds.) (1998). *Inside The Academy and Out: Lesbian/Gay/Queer Studies and Social Action*. Toronto: University of Toronto Press.

- Rodríguez, I. (coord.) (2001). *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: lo trans-femenino, masculino, queer*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Rodríguez Fernández, M. C. (coord.) (2007). *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid: Jaguar.
- Rodríguez González, F. (ed.) (2007). *Cultura, homosexualidad y homofobia*, vol.1 Perspectivas gays. Barcelona: Laertes.
- Romero Bachiller, C. (2003). De diferencias, jerarquizaciones excluyentes y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría *queer*. *Cuadernos de relaciones laborales*, 21(1), 33-60.
- Roripaugh, L. A., & Wolfe, S. J. (2006). The (In)visible Lesbian: Anxieties of Representation in *The L Word*. En Akass, K., & McCabe, J. (eds.), *Reading The L Word: Outing Contemporary Television* (pp. 43-54). New York: I.B. Tauris.
- Rossmann, C., Frueh, H., & Kris, A. (2007). Same Sex – Different City: The Depiction of Women in “The L-Word” and “Sex and the City” and Its Impact on the Perception of Homosexuality in Germany. Ponencia del *Annual meeting of the International Communication Association*. TBA: San Francisco.
- Royo, M. (et al.) (2005). Roles de género y sexismo en la publicidad de las revistas españolas: un análisis de las tres últimas décadas del siglo XX. *Comunicación y sociedad*, XVIII(1), 113-152.
- Rueda Laffond, J. C., & Chicharro Merayo, M. M. (2006). *La televisión en España, 1956-2006. Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Fragua.
- Ruiz Pacheco, C. (1999). *Evaluación del atractivo físico de modelos audiovisuales: procesos de identificación en niños y adolescentes*. (Tesis Doctoral). Esteban Torres-Lana (director). Universidad de La Laguna, Tenerife.
- Rule, J. (1975) [1982]. *Lesbian Images*. Trumansburg (Nueva York): The Crossing Press.
- Russo, V. (1987). *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. New York: Harper and Row.
- Sáez, J. (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Sala, A., & De la Mata Benítez, M. (2008). La construcción dialógica de la identidad lésbica. En García Jiménez, A., Núñez Puente, S., & Pérez-Amat, R. (coords.), *Comunicación, identidad y género*, vol. 1 (pp. 181-191). Madrid: Fragua.
- Sampedro Blanco, V. F. (2008). La jerarquía de las identidades mediáticas. En García Jiménez, A., Núñez Puente, S., & Pérez-Amat, R. (coords.), *Comunicación, identidad y género*, vol. 1 (pp. 39-51). Madrid: Fragua.

- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Santos Fernández, J. (1984). *Los jinetes del alba*. Barcelona: Seix Barral.
- Sebastián, N. R. (ed.) (2006). *¿De otro planeta? Miradas cotidianas desde el Universo Blog*. Sabadell: Ellas Editorial.
- Sempere, A. (2004). *En tiempo real: la televisión al borde de un ataque de nervios*. San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario.
- Sheldon, C. (1982). Cine y lesbianismo: Algunas ideas. En Dyer, R., *Cine y homosexualidad* (pp. 27-68). Barcelona: Laertes.
- Siles, B. (2004). Las series televisivas: discursos fragmentados sobre la emocionalidad. En De Miguel, C., Ituarte, L., Olábarri, E., & Siles, B., *La identidad de género en la imagen televisiva* (pp. 83-115). Madrid: Instituto de la mujer.
- Simonis, A. (ed.) (2007). *Cultura, homosexualidad y homofobia*, vol.2 Amazonia: retos de la visibilidad lesbiana. Barcelona: Laertes.
- Singleton, B. (2005). Queering the Church: sexual and spiritual neo-orthodoxies in *Six Feet Under*. En Akass, K., & McCabe, J. (eds.), *Six Feet Under: TV to die for* (pp. 161-173). London: I.B. Tauris.
- Smith, P. J. (1992). *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film. 1969-1990*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, P. J. (2006). *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*. Woodbridge: Tamesis.
- Soriano Rubio, S. (1999). *Como se vive la homosexualidad y el lesbianismo*. Salamanca: Amarú.
- Spargo, T (2004) [2000]. *Foucault y la Teoría Queer*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Suárez, M. (2005). Pedro Zerolo, el hombre del año. *Zero*, 71, 52-58.
- Sullivan, N. (2003). *A critical introduction to queer theory*. New York: New York University Press.
- Summers, C. J. (ed.) (2005). *The Queer Encyclopedia of Film and Television*. San Francisco: Cleis Press Inc.
- Tarrazona García, J. C. (2001). *El principio de no discriminación por motivo de orientación sexual: una aproximación a la situación actual*. (Tesina Doctoral). Universidad de Valencia.
- Tipton, N. G. (2005). American Television: Drama. En Summers, C. J. (ed.), *The Queer Encyclopedia of Film and Television* (pp. 5-9). San Francisco: Cleis Press Inc.

- Tipton, N. G. (2005a). American Television: Reality Shows. En Summers, C. J. (ed.), *The Queer Encyclopedia of Film and Television* (pp. 13-16). San Francisco: Cleis Press Inc.
- Tipton, N. G. (2005b). American Television: Situation Comedies. En Summers, C. J. (ed.), *The Queer Encyclopedia of Film and Television* (pp. 16-23). San Francisco: Cleis Press Inc.
- Torres, S. (1993). Television/Feminism: *Heartbeat* and Prime Time Lesbianism. En Abelow, H., Barale, M. A., & Halperin, D. M. (eds.), *The lesbian and gay studies reader* (pp. 176-186). New York: Routledge.
- Torres, S. (1997). Good for You, *Ellen*, You're Gay. En Sweeney, T. (ed.), *The Brown University Op-Ed Service*. Recuperado de: http://www.brown.edu/Administration/News_Bureau/Op-Eds/Torres.html (07/12/2010).
- Turiel, J. (2006). Bibliografía comentada y selecta: estudios gays, lesbianos y queer en/sobre España. *Educación y Biblioteca*, año 18, 152, 72-76.
- Tusell, J. (2007). *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Trujillo Barbadillo, G. (2007). *Identidades y acción colectiva. Un estudio del movimiento lesbiano en España (1977-1998)*. (Tesis doctoral). Andrew Richards (director). Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, Madrid.
- Van Scherpenzeel, P. (2005). Sí, consiento: el matrimonio civil paso a paso. *Zero*, 71, 59-60.
- Vanasco, J. (2006). The Glamour Factor and The Fiji Effect. En Akass, K., & McCabe, J. (eds.), *Reading The L Word: Outing Contemporary Television* (pp. 183-188). New York: I.B. Tauris,.
- Vázquez Varela, C. & Zurian, F. (2005). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar", Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Verón, E., & Escudero Cahuvel, L. (comps.) (1997). *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.
- Vilches, L. (coord.) (2006). ¿Series o telenovelas? (3). *Revista del guión: guionactualidad*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de: <http://guionactualidad.uach.cl/spip.php?article1201> (25/04/2010).
- Viñuales, O. (2000). *Identidades lésbicas*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Viñuales, O. (2002). *Lesbofobia*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

- Veiga, Y., & Ibáñez, I. (2006). *Religión catódica. 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama-Lama Music.
- VVAA (2002). *Medios de comunicación y mujeres lesbianas*. Bilbao: Aldarte (Asociación de Estudios y Centro de Documentación para las Libertades Sexuales).
- VVAA (2007). *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por cadenas de televisión de ámbito nacional*. Madrid: Instituto de la mujer.
- Walker, L. (2001). *Looking like what you are: sexual style, race, and lesbian identity*. New York: New York University Press.
- Walkerdine, V. (1998). Sujeto a cambio sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular. En Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (comp.), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo* (pp. 153-186). Barcelona: Paidós.
- Walkerdine, V. (1998). La cultura popular y la erotización de las niñas. En Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (comp.), *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo* (pp. 481-496). Barcelona: Paidós.
- Walters, A. (1994). Using visual media to reduce homophobia: a classroom demonstration. *Journal of Sex Education & Therapy*, 20(2), 92-100.
- Wittig, M. (2006) [1992]. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales Editorial.
- Welles, J. (1989). Teaching about gay and lesbian sexual and affectional orientation using explicit films to reduce homophobia. *Journal of Humanistic Education and Development*, 28(1), 18-34.
- Zurian F. (ed.) (2011). *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ed. Ocho y Medio.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Amela, V. (1997, Julio, 22). Lesbianas de segunda. *La Vanguardia*, p. 8.
- Amelia (2012, Agosto, 29). We Need More Than *Glee*. *The Huffington Post*, disponible en: http://www.huffingtonpost.com/Amelia/we-need-more-than-gee_b_1836158.html (01-09-2012).
- Avendaño, T. C. (2011, Febrero, 4). La televisión abraza al adolescente gay. *El País*, disponible en:

http://www.elpais.com/articulo/portada/television/abrazado/adolescente/gay/elpepi/pepi3/20110204elptenpor_5/Tes (04-09-2011).

Baget Herms, J.M (1986, Abril, 21). Adiós sin ira a ‘Pepe’. *La Vanguardia*, p. 46.

Baget Herms, J.M. (1989, Octubre, 26). El cielo con morbo de Mónica Randall. *La Vanguardia*, disponible en:
<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2003/05/05/pagina-8/33075320/pdf.html> (03/02/2012).

Baget Herms, J.M. (1990, Enero, 11). El cielo no es el paraíso. *La Vanguardia*, p. 6.

Baget Herms, J.M. (1998, Mayo, 3). Con la moral por los suelos. *Nissaga de Poder* ha hecho de la transgresión total un producto muy catalán. *La Vanguardia*, p. Revista 21.

Barranco, J. (2000, Enero, 31), El ensayo ‘Homografías’ cuestiona el ‘boom’ gay y niega el fin de la intolerancia. *La Vanguardia*, p. 36.

Bécares, R., & Marcos, C. (2005, Junio, 19). Zapatero será portada del número de julio de la revista gay Zero. *El Mundo*, disponible en:
<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/06/17/comunicacion/1119013476.html> (24-03-2012).

Bob Esponja es gay, según la Comisión de Defensa de la moral ucraniana (2012, Agosto, 16). *El Mundo*, disponible en:
<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/16/television/1345116171.html> (20-08-2012)

Cimbrenño, M. (2000, Septiembre, del 4 al 10). Yo prefería a la Clara del principio. *Telenovela*, nº 387, p. 19.

Clarós, I. (1987. Mayo, 10). El circuito catalán estrena la desconexión con ‘Amor...salut y feina’. *La Vanguardia*, p.33.

Cuna, F. (1999, Febrero, 12). Los «Teletubbies», acusados de ofender la moral cristiana. *El Mundo*, disponible en:
<http://www.elmundo.es/1999/02/12/television/12N0150.html> (10-04-2007).

De Cózar, Á. (2006, Octubre, 18). El Gobierno revisará la discriminación de las lesbianas con bebés 'in vitro'. *El País*, disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Gobierno/revisara/discriminacion/lesbianas/bebes/in/vitro/elpporsoc/20061018elpepisoc_7/Tes (3-04-2007).

De un culebrón a la fama. Las telenovelas de TV3 lanzan al estrellato a un joven «star system» (1996, Enero, 28). *El Mundo*, disponible en:
<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/01/28/television/80947.html> (24-01-09).

Del Pino, J. (2005, Marzo, 28). Ponga un gay en su tele. *El País*, disponible en:

[illegible]

Dirigentes del PP discrepan del experto citado por su partido que tachó de enfermos a los gays (2005, Junio, 21). *El Mundo*, disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/06/21/espana/1119349159.html> (28-03-2007).

Domínguez, I. (2006, Noviembre, 22). La serie de una lesbiana que se casa en España escandaliza a Italia. *La Voz Digital*, disponible en: http://www.lavozdigital.es/cadiz/prensa/20061122/television/serie-lesbiana-casa-espana_20061122.html (27-03-2007).

Dolores Vázquez, exculpada del asesinato de Rocío Wanninkhof (2005, Febrero, 2). *20 Minutos*, disponible en:
<http://www.20minutos.es/noticia/2854/0/Dolores/Vazquez/exculpada/> (18-04-2007).

El Congreso aprueba el matrimonio entre personas del mismo sexo (2005, Abril, 22). *El Mundo*, disponible en:
<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/04/21/espana/1114087944.html> (29-03-2007).

El Congreso aprueba la ley del matrimonio homosexual (2005, Junio, 30). *El País*, disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Congreso/aprueba/ley/matrimonio/homosexual/elpporsoc/20050630elpepusoc_2/Tes (29-03-2007).

El fenómeno social provocado por *Nissaga de poder*: el análisis del autor (1998, Mayo, 10). *La Vanguardia*, p. 19.

El lado femenino de ‘Cuestión de sexo’. Las mujeres y las relaciones homosexuales toman impulso en las próximas tramas de la comedia de Cuatro que protagoniza Guillermo Toledo (2009, Febrero, 18). *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/lado/femenino/Cuestion/sexo/elpepirtv/20090218elpepirtv_3/Tes (28-02-2009).

El PP reprocha a RTVE que en el programa infantil 'Los Lunnis' se celebrara una boda gay (2005, Mayo, 5). *20 Minutos*, disponible en:
<http://www.20minutos.es/noticia/26526/1/> (29-03-2007).

El programa ‘El destino en sus manos’ finaliza hoy (1995, Agosto, 2). *El Mundo Deportivo*, p. 36.

El psicólogo citado por el PP en el Senado califica la homosexualidad de "patología" (2005, Junio, 20). *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/psicologo/citado/PP/Senado/califica/homosexualidad/patologia/elpporsoc/20050620elpepusoc_3/Tes (18-04-2007).

- Evolución del 'Caso Wanninkhof' (2003, Septiembre, 1). *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/espana/Evolucion/Caso/Wanninkhof/elpepuesp/20030901elpepunac_9/Tes (18-04-2007).
- Gallo, I. (2009, Octubre, 24). ¡Por favor, resuciten a Silvia!. *El país*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/favor/resuciten/Silvia/elpepurtv/20091024elpepirtv_3/Tes (recuperado 09/10/2010).
- Hasiberriak (2001, Marzo). *Telebista. Revista informativa de ETB*, nº 12, pp. 16-17, disponible en: http://www.eitb.com/argazki/revista_tb/telebista12.pdf (15-03-2009).
- Hervás, M. (2012, Julio, 27). Lavapiés, el nuevo barrio rosa. *El País*, disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/27/madrid/1343418641_454930.html (28-09-2012)
- King implica a Dolores Vázquez y a Graham en los casos de Carabantes, Wanninkhof y la joven de Motril (2005, Octubre, 17). *Telecinco*, disponible en: http://www.informativos.telecinco.es/dn_14002.htm (18-04-2007).
- La detenida de Mijas se declara inocente y los vecinos intentan agredirla (2000, Septiembre, 9). *El Mundo*, disponible en: <http://www.elmundo.es/2000/09/09/sociedad/09N0008.html> (18-04-2007).
- La primera boda entre dos mujeres se celebra en Cataluña (2005, Julio, 22). *Cadena Ser*, disponible en: http://www.cadenaser.com/articulo/sociedad/primera/boda/mujeres/celebra/Cataluna/csrsrpor/20050722csrsrsoc_2/Tes/ (31-03-2007).
- Lesbianas podrán ser madres de los hijos "in vitro" de sus parejas (2006, Noviembre, 7). *Yahoo*, disponible en: <http://es.news.yahoo.com/07112006/185/lesbianas-podran-madres-hijos-in-vitro-parejas.html> (3-04-2007).
- López, F. J. (1989, Octubre, 16). 'Séptimo cielo', telecomedia de lujo para Mónica Randall. *La Vanguardia*, disponible en: <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1989/10/16/pagina-5/33080123/pdf.html> (03/02/2010).
- López, V. (1995, Mayo, 25). TVE asegura que Gemma Nierga volverá a la pantalla el próximo miércoles. *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/radio/television/NIERGA/_GEMMA_/PERIODISTA_RADIO/_TELEVISIoN/ESPAnA/TELEVISIoN_ESPAnOLA_/RTVE/TVE/asegura/Gemma/Nierga/volvera/pantalla/proximo/miercoles/elpepirtv/19950525elpepirtv_5/Tes/
- Los gays, contra ATR por crítica a 'Tío Willy' (1998, Mayo, 20). *La Vanguardia*, p. 11.

- Los homosexuales aplauden la serie de Andrés Pajares (1998, Septiembre, 17). *El Mundo*, disponible en: <http://www.elmundo.es/1998/09/17/television/17N0116.html> (15-04-2007).
- Los homosexuales toman la televisión (2005, Febrero, 4). *La Voz de Galicia*, disponible en: <http://www.lavozdeg Galicia.es/reportajes/noticia.jsp?CAT=105&TEXTO=10000063298> (13-03-2007).
- Los médicos son los profesionales más valorados por los españoles, según el CIS (2006, Julio, 20). *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/medicos/profesionales/valorados/espanoles/CIS/elpporsoc/20060720elpepusoc_3/Tes (14-07-2010).
- Los padres españoles quieren que sus hijos sean médicos (2007, Julio, 20). *20 Minutos*, disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/143077/0/padres/medicos/cis/> (2-05-2007).
- Lucía Jiménez, una asesina lesbiana en 'Cazadores de hombres' (2008, Octubre, 20). *20 Minutos*, disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/420997/0/lucia/jimenez/cazadores/> (18-03-09).
- ‘Más que amigos’, la primera serie española que aborda el lesbianismo. La actriz Leire Berrocal encarna a una homosexual (1997, Julio, 21). *El Mundo*, disponible en: <http://www.elmundo.es/1997/07/21/television/21N0096.html> (08-02-2009).
- Monzó, Q. (1996, Octubre, 11). Sitges y ‘Sitges’. *La Vanguardia*, p. 21.
- Ortega, P. (1996, Octubre, 5). Un culebrón de andar por casa. Tele 5 triunfa con una telenovela adaptada al público español. *El Mundo*, disponible en <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/10/05/television/167995.html> (08-02-2009).
- Osa Fernández, B. (2005, Junio, 25). Zapatero, portada de ZERO. *Telecinco*, disponible en: http://www.informativos.telecinco.es/zapatero/gay/zero/dn_6900.htm (24-03-2007).
- Otros ‘gays’ televisivos (1998, Agosto, 18). *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/radio/television/Otros/gays/televisivos/elpepirtv/19980810elpepirtv_5/Tes (14-03-2009).
- Pando, J. (2002, Julio, 15). Hollywood no quiere a los negros. *El Mundo*, disponible en: <http://www.elmundo.es/papel/2002/07/15/cultura/1183254.html> (1-05-2007).
- Pérez-Barco, M.J. (2005, Abril, 22). El respaldo del Congreso al matrimonio homosexual permitirá celebrar bodas gay antes de este verano. *ABC*, disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-04-2005/abc/Home/el-respaldo-del-congreso-al-matrimonio-homosexual-permitira-celebrar-bodas-gay-antes-de-este-verano_202002468752.html (29-03-2007).

- Primer matrimonio gay en España (2005, Julio, 11). *BBC*, disponible en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_4673000/4673817.stm (31-03-2007).
- Primera adopción de un matrimonio de varones homosexuales en España (2006, Septiembre, 1). *El Mundo*, disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/09/29/espana/1159560787.html> (1-04-2007).
- Regulación de las parejas de hecho en España (2004, Marzo, 17). *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Regulacion/parejas/hecho/Espana/elpepusoc/20040317elpepusoc_1/Tes (9-04-2007).
- Repaso a la historia de la homosexualidad en TV (2004, Abril, 11). *La Vanguardia*, p. 10.
- R.G.G. (1998, Agosto, 10). TVE concluye la primera serie protagonizada por un homosexual. *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/TVE/concluye/primeraserie/protagonizada/homosexual/elpepirtv/19980810elpepirtv_4/Tes (04-02-2010).
- Sánchez Mellado, L. (2009, Febrero, 8). La generación sin armario. *El País*, disponible en: http://www.elpais.com/articulo/portada/generacion/armario/elpepusoceph/20090208elpepspor_9/Tes (07-04-2009).
- Sandra Barneda: ‘No creo que mi vida sea interesante’ (2010, Junio, 26). *El Mundo*, disponible en: <http://img651.imageshack.us/img651/6877/sandrabarnedalaotracion.jpg> (28-09-2010).
- Se celebra la primera boda entre homosexuales en España (2005, Julio, 11). *Terra*, disponible en: http://actualidad.terra.es/sociedad/articulo/se_espana_celebra_boda_homosexual_es_396170.htm (31-03-2007).
- Se rueda la serie ‘Lorca, muerte de un poeta’, un ambicioso proyecto dirigido por el veterano Juan A. Bardem (1987, Julio, 19). *La Vanguardia*, p. 2.
- Sotorrio, R. (2008, Octubre, 19). La televisión sale del armario. *Diario Sur*, disponible en: <http://www.diariosur.es/20081019/sociedad/television-sale-armario-20081019.html> (18-03-09).
- Suárez, M., & Caballero, D. S. (2007, Marzo, 14). Los adolescentes salen del armario. *ADN*, disponible en: <http://www.diarioadn.com/sociedad/detail.php?id=24830> (16-03-2007).
- Un juez levanta las medidas cautelares contra Dolores Vázquez (2003, Octubre, 15). *ABC*, disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-10-2003/abc/Nacional/el-juez-levanta-las-medidas-cautelares-contradoloresvazquez_214090.html (18-04-2007).

Un lubricante lanza el primer anuncio lésbico de la tele en EEUU (2011, Septiembre, 6). *Público*, disponible en: <http://www.publico.es/internacional/394912/un-lubricante-lanza-el-primer-anuncio-lesbico-de-la-tele-en-eeuu> (06-09-2011).

Una obra de Benet i Jornet en ‘Novel.la’ (1980, Enero, 22). *La Vanguardia*, p. 55.

Val, E. (2003, Octubre, 2). Irrupción de personajes gays en las nuevas series de televisión norteamericanas. *La Vanguardia*, p. 11.

Vega, E. (2004, Agosto, 2). Patricia Vico: «Mi personaje asume su sexualidad y no habrá salida del armario». *ABC*, disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-02-08-2004/abc/Comunicacion/patricia-vico-mi-personaje-asume-su-sexualidad-y-no-habra-salida-del-armario_9622885667254.html (22-04-2007).

V.M.A (1985, Abril, 10). ‘Tatuaje’ y ‘Enredo’, dos estrenos para hoy en TV2. *La Vanguardia*, p. 56.

Zapatero, estrella de la revista Zero en la semana del Orgullo Gay (2005, Junio, 27). *20 Minutos*, disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/34532/0/zapatero/gay/zero/> (24-03-2007).

«14 de abril La República» la memoria histórica del Gobierno (2011, Abril, 13). *La Razón*, disponible en: <http://www.larazon.es/noticia/9616-14-de-abril-la-republica-la-memoria-historica-del-gobierno> (30-09-2011).

FUENTES ELECTRÓNICAS

Acerca de Tío Willy. Disponible en: <http://personal.redestb.es/joc-a/jovenes/92/willy.htm> (2-04-2007).

ADN Stream TV. Disponible en: <http://www.adnstream.tv/> (21-03-2009).

AfterEllen. Disponible en: <http://www.afterellen.com/> (29-07-2012)

An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture. Disponible en: <http://www.glbtc.com/> (15-03-2007).

An Overview of GLBT History. Disponible en: <http://awsd.com/burghdof/glbthistory.html> (15-03-2007).

Análisis del primer semestre de 2005 de la ficción televisiva en España. Disponible en: http://antalya.uab.es/guionactualidad/article.php3?id_article=1560 (5-04-2007).

Annotated Links to LGBT/Queer Studies Resources. Disponible en: http://www.lgbtcampus.org/resources/lgbt_studies.html (6-03-2007).

Antena 3. Disponible en: <http://www.antena3.com/PortalA3com/home.do> (21-03-2009).

Belluci, M., & Rapasardi, F. *Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente*. Disponible en: <http://168.96.200.17/ar/libros/belluci.rtf> (1-04-2007).

Capítulo 158 de Hospital Central: Lo que uno hace con lo que tiene (Blog Guillermo Zapata). Disponible en: <http://www.filmica.com/casiopea/archivos/004077.html> (10-05-2007).

Cuatro. Disponible en: <http://www.cuatro.com/> (29-07-2012).

Diario de sesiones del Congreso de los Diputados (Pleno y diputación permanente, 21 de abril de 2005). Disponible en: <http://www.congreso.es/> (15-04-2007).

Discurso de José Luis Rodríguez Zapatero en la sesión de investidura como Presidente del Gobierno. Congreso de los Diputados, 15 de abril de 2004. Disponible en: <http://www.la-moncloa.es/NR/rdonlyres/3325083C-0840-49BA-9CE1-D3EA68DF0BDE/32018/DISCURSODEINVESTIDURA.pdf> (13-04-2007).

Eribon, D. *Somos raritos, aquí estamos*. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2003/10/02/ls-teoriaqueer.html> (29-03-2007).

Foro de Maca y Esther. Disponible en: <http://miarroba.com/foros/ver.php?id=546611> (entre 03-2007 y 06-2007).

Hospital Central. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Hospital_Central (7-03-2007).

Internet Movie Data Base. Disponible en: www.imdb.com.

La Pareja de Lesbianas de Hospital Central Agita el Primetime en España. Disponible en: <http://www.afterellen.com/TV/2005/10/hospitalcentral.html> (18-04-2007).

La sentencia que concede la adopción a una pareja de lesbianas desata un intenso debate social. Disponible en: <http://cajamadrid.cronicasocial.com/anteriores/pg040223/nacional/mujer/mujer1.htm> (12-04-2007).

Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio (BOE n. 157 de 2/7/2005). Disponible en: http://www.boe.es/g/es/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=2005/11364 (12-04-2007).

Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas (BOE n. 65 de 16/3/2007). Disponible en: http://www.boe.es/g/es/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=2007/05585 (12-04-2007).

List of Television Shows with Lesbian, Gay, Bisexual or Transgendered Characters.

Disponible en:

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_television_shows_with_lesbian,_gay,_bisexual,_or_transgendered_characters (16-03-2007).

Los personajes homosexuales se multiplican en televisión. Disponible en:

<http://anodis.com/nota/4081.asp> (18-03-2007).

Nissaga de poder. Disponible en:

<http://personales.ya.com/jbosch/tele/nissaga/nissaga.htm> (07-04-2009).

Nissaga de poder, disponible en <http://www.geocities.com/casadenissaga/index.htm>. (07-04-2009).

Personajes homosexuales en las series españolas. Disponible en:

<http://www.dosmanzanas.com/index.php/archives/19> (27-03-2007).

Premio Lesgai de visibilidad. Homosexual en televisión 2005: Patricia Vico y Fátima Baeza. Disponible en:

http://www.fatimabaeza.com/e_fundaciontriangulo.htm (15-05-2007).

Programa electoral del PSOE para las elecciones generales de 2004. Disponible en:

<http://www.psoe.es/download.do?id=15801> (12-04-2007).

Queer Theory. Disponible en: <http://www.queertheory.org/> (10-03-2007).

Sears' Queer Southern Century (or so) Timeline. Disponible en:

<http://www.jtsears.com/histime.htm> (23-04-2007).

Serie Hospital Central. Disponible en: <http://www.seriehospitalcentral.com/> (entre 03-2007 y 06-2007).

Social Theory for Fans of Popular Culture. Popular Culture for Fans of Social Theory.

Disponible en: <http://www.theory.org.uk/index.htm> (21-04-2007).

Sugar Rush. Disponible en:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sugar_Rush_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sugar_Rush_(TV_series)) (9-03-2007).

TDN Channel. Disponible en: <http://www.tdnchannel.net/2009/> (20-03-2009).

Telecinco. Disponible en: <http://www.telecinco.es/> (29-07-2012).

Televisión y diversidad sexual: entre el amor y el odio. Disponible en:

http://action.web.ca/home/lgbt/databank.shtml?x=96958&AA_EX_Session=6518d3d62bf0bc508a5a3ab623f77ac9 (9-04-2007).

Terra TV. Disponible en: <http://www.terra.tv/> (20-03-2009).

Timeline of Lesbian and Bisexual Regular and Recurring Characters on U.S. Television (2006). Disponible en: <http://www.afterellen.com/archive/ellen/TV/Timeline-TV.html> (26-03-2007).

Todas víctimas. Disponible en: <http://www.mujereshoy.com/secciones/1279.shtml> (03-05-2007).

TVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/> (29-07-2012).

Unas 4.500 parejas homosexuales contrajeron matrimonio en el primer año de vigencia de la ley, según la FELGT. Disponible en: <http://www.inforgay.com/2006/06/unas-4500-parejas-homosexuales.html> (14-04-2007).

Undergraduate Journal of Sexual Diversity Studies. Disponible en: <http://ujdsd.sa.utoronto.ca/> (12-03-2007).

University LGBT/Queer Programs. Disponible en: <http://www.people.ku.edu/~jyounger/lgbtqprogs.html> (12-03-2007).

Viejos estereotipos y nuevas elecciones sexuales. Disponible en: <http://culturalesbiana.blogsome.com/2006/06/16/viejos-estereotipos-y-nuevas-elecciones-sexuales/> (2-05-2007).

Vocabulario violeta. Disponible en: <http://www.ciudaddemujeres.com/vocabulario/Q-Z.htm> (11-03-2007).

7. ANEXOS

ANEXO 1

TABLAS

ASPECTO EXTERNO							
RASGO			EDAD				
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Infancia: <11	Adolescencia: 12-19	Juventud: 20-39	Madurez: 40-59.	Vejez: >60.
OLGA	MDD	1995				x	
BEA	MQA	1997-99			x		
DIANA	7V	2000-06			x		
LAURA	MD	2001			x		
MACA	HC	2004-11			x		
ESTHER	HC	2000-11			x		
VERO	HC	2007-09			x		
BEA	ANHQV	2004-06			x		
ANA	ANHQV	2005-06			x		
MARGA	EPEM	2005			x		
AURORA	EPEM	2005				x	
BEATRIZ	AETR	2005-06			x		
MATILDE	AETR	2006				x	
ANA	AETR	2008-10			x		
TERESA	AETR	2008-10			x		
Mª ANTONIA	AV	2005			x		
DORA	AV	2005			x		
PEPA	LHDP	2008-10			x		
SILVIA	LHDP	2005-10			x		
LEA	MIR	2008			x		
SOFÍA	CDS	2007-09		x			
DANIELA	STNHP	2009			x		
NIEVES	P	2009-10			x		
AMANDA	HAA	2009-10			x		
NIEVES	HAA	2009-10				x	
CLAUDIA	SC	2010-			x		
BEA	SC	2010-			x		
ARACELI	LQSA	2007-				x	
REYES	LQSA	2011				x	
ENCARNA	LR	2011-			x		
AMPARO	LR	2011-				x	
ISABEL	TDL	2010-			x		
CRISTINA	TDL	2010-			x		

EDAD	Infancia: <11	Adolescencia: 12-19	Juventud: 20-39	Madurez: 40-59.	Vejez: >60.
CANTIDAD	0	1	25	7	0
PORCENTAJE	0%	3%	76%	21%	0%

ASPECTO EXTERNO				
RASGO			COMPLEXIÓN	
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Delgada	Robusta
OLGA	MDD	1995		x
BEA	MQA	1997-99	x	
DIANA	7V	2000-06		x
LAURA	MD	2001	x	
MACA	HC	2004-11	x	
ESTHER	HC	2000-		x
VERO	HC	2007-09	x	
BEA	ANHQV	2004-06	x	
ANA	ANHQV	2005-06	x	
MARGA	EPEM	2005	x	
AURORA	EPEM	2005	x	
BEATRIZ	AETR	2005-06	x	
MATILDE	AETR	2006		x
ANA	AETR	2008-10	x	
TERESA	AETR	2008-10	x	
Mª ANTONIA	AV	2005	x	
DORA	AV	2005	x	
PEPA	LHDP	2008-10	x	
SILVIA	LHDP	2005-10	x	
LEA	MIR	2008	x	
SOFÍA	CDS	2007-09	x	
DANIELA	STNHP	2009	x	
NIEVES	P	2009-10	x	
AMANDA	HAA	2009-10	x	
NIEVES	HAA	2009-10		x
CLAUDIA	SC	2010-	x	
BEA	SC	2010-	x	
ARACELI	LQSA	2007-		x
REYES	LQSA	2011		x
ENCARNA	LR	2011-	x	
AMPARO	LR	2011-	x	
ISABEL	TDL	2010-	x	
CRISTINA	TDL	2010-	x	

COMPLEXIÓN	Delgada	Robusta
CANTIDAD	26	7
PORCENTAJE	79%	21%

ASPECTO EXTERNO				
RASGO			ETNIA	
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Caucásica	No caucásica
OLGA	MDD	1995	x	
BEA	MQA	1997-99	x	
DIANA	7V	2000-06	x	
LAURA	MD	2001	x	
MACA	HC	2004-11	x	
ESTHER	HC	2000-	x	
VERO	HC	2007-09	x	
BEA	ANHQV	2004-06	x	
ANA	ANHQV	2005-06	x	
MARGA	EPEM	2005	x	
AURORA	EPEM	2005	x	
BEATRIZ	AETR	2005-06	x	
MATILDE	AETR	2006	x	
ANA	AETR	2008-10	x	
TERESA	AETR	2008-10	x	
Mª ANTONIA	AV	2005	x	
DORA	AV	2005	x	
PEPA	LHDP	2008-10	x	
SILVIA	LHDP	2005-10	x	
LEA	MIR	2008	x	
SOFÍA	CDS	2007-09	x	
DANIELA	STNHP	2009	x	
NIEVES	P	2009-10	x	
AMANDA	HAA	2009-10	x	
NIEVES	HAA	2009-10	x	
CLAUDIA	SC	2010-	x	
BEA	SC	2010-	x	
ARACELI	LQSA	2007-	x	
REYES	LQSA	2011	x	
ENCARNA	LR	2011-	x	
AMPARO	LR	2011-	x	
ISABEL	TDL	2010-	x	
CRISTINA	TDL	2010-	x	

ETNIA	Caucásica	No caucásica
CANTIDAD	33	0
PORCENTAJE	100%	0%

ASPECTO EXTERNO				
RASGO			FEMINIDAD	
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Apariencia externa femenina	Apariencia externa masculina
OLGA	MDD	1995	x	
BEA	MQA	1997-99	x	
DIANA	7V	2000-06	x	
LAURA	MD	2001	x	
MACA	HC	2004-11	x	
ESTHER	HC	2000-11	x	
VERO	HC	2007-09	x	
BEA	ANHQV	2004-06	x	
ANA	ANHQV	2005-06	x	
MARGA	EPEM	2005	x	
AURORA	EPEM	2005	x	
BEATRIZ	AETR	2005-06	x	
MATILDE	AETR	2006	x	
ANA	AETR	2008-10	x	
TERESA	AETR	2008-10	x	
Mª ANTONIA	AV	2005	x	
DORA	AV	2005	x	
PEPA	LHDP	2008-10	x	
SILVIA	LHDP	2005-10	x	
LEA	MIR	2008	x	
SOFÍA	CDS	2007-09	x	
DANIELA	STNHP	2009	x	
NIEVES	P	2009-10	x	
AMANDA	HAA	2009-10	x	
NIEVES	HAA	2009-10	x	
CLAUDIA	SC	2010-	x	
BEA	SC	2010-	x	
ARACELI	LQSA	2007-	x	
REYES	LQSA	2011		x
ENCARNA	LR	2011-	x	
AMPARO	LR	2011-	x	
ISABEL	TDL	2010-	x	
CRISTINA	TDL	2010-	x	

FEMINIDAD	Apariencia externa femenina	Apariencia externa masculina
CANTIDAD	32	1
PORCENTAJE	97%	3%

OCUPACIÓN PROFESIONAL											
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Sanitarias/sociales	Otras act. sector servicios	Moda y espectáculos	No trabaja	Estudiante	Directivo	Admón. Pública	Aviación	Otras
OLGA	MDD	1995	x								
BEA	MQA	1997-99		x							
DIANA	7V	2000-06			x						
LAURA	MD	2001							x		
MACA	HC	2004-11	x								
ESTHER	HC	2000-11	x								
VERO	HC	2007-09	x								
BEA	ANHQV	2004-06	x								
ANA	ANHQV	2005-06			x					x	
MARGA	EPEM	2005			x						
AURORA	EPEM	2005						x			
BEATRIZ	AETR	2005-06									x
MATILDE	AETR	2006				x					
ANA	AETR	2008-10						x			
TERESA	AETR	2008-10		x							
Mª ANTONIA	AV	2005	x								
DORA	AV	2005				x					
PEPA	LHDP	2008-10							x		
SILVIA	LHDP	2005-10	x								
LEA	MIR	2008	x								
SOFÍA	CDS	2007-09		x			x				
DANIELA	STNHP	2009									x
NIEVES	P	2009-10		x							
AMANDA	HAA	2009-10					x				
NIEVES	HAA	2009-10				x					
CLAUDIA	SC	2010-								x	
BEA	SC	2010-		x							
ARACELI	LQSA	2007-		x							
REYES	LQSA	2011	x								
ENCARNA	LR	2011-							x		
AMPARO	LR	2011-			x						
ISABEL	TDL	2010-				x					
CRISTINA	TDL	2010-									x

OCUPACIÓN PROFESIONAL	Sanitarias/sociales	Otras act. sector servicios	Moda y espectáculos	No trabaja	Estudiante	Directivo	Admón. Pública	Aviación	Otras
CANTIDAD	9	6	4	4	2	2	3	2	3
PORCENTAJE	26%	17%	11%	8%	6%	6%	9%	6%	9%

NIVEL SOCIO-ECONÓMICO							
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Alto	Medio-alto	Medio	Medio-bajo	Bajo
OLGA	MDD	1995		x			
BEA	MQA	1997-99			x		
DIANA	7V	2000-06				x	
LAURA	MD	2001			x		
MACA	HC	2004-11	x				
ESTHER	HC	2000-11		x			
VERO	HC	2007-09		x			
BEA	ANHQV	2004-06		x			
ANA	ANHQV	2005-06		x			
MARGA	EPEM	2005		x			
AURORA	EPEM	2005	x				
BEATRIZ	AETR	2005-06	x				
MATILDE	AETR	2006	x				
ANA	AETR	2008-10	x				
TERESA	AETR	2008-10			x		
Mª ANTONIA	AV	2005		x			
DORA	AV	2005	x				
PEPA	LHDP	2008-10		x			
SILVIA	LHDP	2005-10		x			
LEA	MIR	2008			x		
SOFÍA	CDS	2007-09			x		
DANIELA	STNHP	2009	x				
NIEVES	P	2009-10			x		
AMANDA	HAA	2009-10	x				
NIEVES	HAA	2009-10	x				
CLAUDIA	SC	2010-			x		
BEA	SC	2010-			x		
ARACELI	LQSA	2007-		x			
REYES	LQSA	2011		x			
ENCARNA	LR	2011-			x		
AMPARO	LR	2011-		x			
ISABEL	TDL	2010-	x				
CRISTINA	TDL	2010-				x	

NIVEL SOCIO-ECONÓMICO	Alto	Medio-alto	Medio	Medio-bajo	Bajo
CANTIDAD	10	12	9	2	0
PORCENTAJE	30%	37%	27%	6%	0%

NIVEL CULTURAL					
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Alto	Medio	Bajo
OLGA	MDD	1995	x		
BEA	MQA	1997-99		x	
DIANA	7V	2000-06			x
LAURA	MD	2001	x		
MACA	HC	2004-11	x		
ESTHER	HC	2000-11	x		
VERO	HC	2007-09	x		
BEA	ANHQV	2004-06	x		
ANA	ANHQV	2005-06		x	
MARGA	EPEM	2005		x	
AURORA	EPEM	2005	x		
BEATRIZ	AETR	2005-06	x		
MATILDE	AETR	2006		x	
ANA	AETR	2008-10	x		
TERESA	AETR	2008-10			x
Mª ANTONIA	AV	2005	x		
DORA	AV	2005		x	
PEPA	LHDP	2008-10		x	
SILVIA	LHDP	2005-10	x		
LEA	MIR	2008	x		
SOFÍA	CDS	2007-09		x	
DANIELA	STNHP	2009			x
NIEVES	P	2009-10		x	
AMANDA	HAA	2009-10		x	
NIEVES	HAA	2009-10		x	
CLAUDIA	SC	2010-	x		
BEA	SC	2010-		x	
ARACELI	LQSA	2007-		x	
REYES	LQSA	2011	x		
ENCARNA	LR	2011-	x		
AMPARO	LR	2011-	x		
ISABEL	TDL	2010-	x		
CRISTINA	TDL	2010-			x

NIVEL CULTURAL	Alto	Medio	Bajo
CANTIDAD	17	12	4
PORCENTAJE	52%	36%	12%

ESTADO CIVIL											
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Soltera	Pareja de hecho con hombre	Pareja de hecho con mujer	Casada con hombre	Casada con mujer	Divorciada/separada de hombre	Divorciada/separada de mujer	Viuda de hombre	Viuda de mujer
OLGA	MDD	1995	X								
BEA	MQA	1997-99	X								
DIANA	7V	2000-06			X						
LAURA	MD	2001	X								
MACA	HC	2004-11					X		X		
ESTHER	HC	2000-11					X		X		
VERO	HC	2007-09	X								
BEA	ANHQV	2004-06				X		X			
ANA	ANHQV	2005-06	X								
MARGA	EPEM	2005	X								
AURORA	EPEM	2005				X		X		X	
BEATRIZ	AETR	2005-06	X								
MATILDE	AETR	2006				X					
ANA	AETR	2008-10				X		X		X	
TERESA	AETR	2008-10				X		X			
Mª ANTONIA	AV	2005				X		X			
DORA	AV	2005				X					
PEPA	LHDP	2008-10					X				X
SILVIA	LHDP	2005-10					X				
LEA	MIR	2008	X								
SOFÍA	CDS	2007-09	X								
DANIELA	STNHP	2009	X								
NIEVES	P	2009-10	X								
AMANDA	HAA	2009-10	X								
NIEVES	HAA	2009-10				X					
CLAUDIA	SC	2010-	X								
BEA	SC	2010-	X								
ARACELI	LQSA	2007-				X		X			
REYES	LQSA	2011	X								
ENCARNA	LR	2011-	X								
AMPARO	LR	2011-	X								
ISABEL	TDL	2010-	X								
CRISTINA	TDL	2010-	X								

ESTADO CIVIL	Soltera	Pareja de hecho con hombre	Pareja de hecho con mujer	Casada con hombre	Casada con mujer	Divorciada/separada de hombre	Divorciada/separada de mujer	Viuda de hombre	Viuda de mujer
CANTIDAD	19	0	1	9	4	6	2	2	1
PORCENTAJE	43%	0%	2%	20%	9%	14%	5%	5%	2%

NACIONALIDAD				
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Española	Extranjera
OLGA	MDD	1995	x	
BEA	MQA	1997-99	x	
DIANA	7V	2000-06	x	
LAURA	MD	2001	x	
MACA	HC	2004-11	x	
ESTHER	HC	2000-11	x	
VERO	HC	2007-09	x	
BEA	ANHQV	2004-06	x	
ANA	ANHQV	2005-06	x	
MARGA	EPEM	2005	x	
AURORA	EPEM	2005	x	
BEATRIZ	AETR	2005-06	x	
MATILDE	AETR	2006	x	
ANA	AETR	2008-10	x	
TERESA	AETR	2008-10	x	
Mª ANTONIA	AV	2005	x	
DORA	AV	2005	x	
PEPA	LHDP	2008-10	x	
SILVIA	LHDP	2005-10	x	
LEA	MIR	2008	x	
SOFÍA	CDS	2007-09	x	
DANIELA	STNHP	2009		x
NIEVES	P	2009-10	x	
AMANDA	HAA	2009-10	x	
NIEVES	HAA	2009-10	x	
CLAUDIA	SC	2010-	x	
BEA	SC	2010-	x	
ARACELI	LQSA	2007-	x	
REYES	LQSA	2011	x	
ENCARNA	LR	2011-	x	
AMPARO	LR	2011-	x	
ISABEL	TDL	2010-	x	
CRISTINA	TDL	2010-	x	

NACIONALIDAD	Española	Extranjera
CANTIDAD	32	1
PORCENTAJE	97%	3%

RELIGIÓN						
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Católico	Otras religiones	No religioso	No definido
OLGA	MDD	1995				x
BEA	MQA	1997-99				x
DIANA	7V	2000-06				x
LAURA	MD	2001			x	
MACA	HC	2004-11			x	
ESTHER	HC	2000-11			x	
VERO	HC	2007-09				x
BEA	ANHQV	2004-06	x			
ANA	ANHQV	2005-06	x			
MARGA	EPEM	2005				x
AURORA	EPEM	2005				x
BEATRIZ	AETR	2005-06				x
MATILDE	AETR	2006	x			
ANA	AETR	2008-10	x			
TERESA	AETR	2008-10	x			
Mª ANTONIA	AV	2005	x			
DORA	AV	2005	x			
PEPA	LHDP	2008-10				x
SILVIA	LHDP	2005-10				x
LEA	MIR	2008				x
SOFÍA	CDS	2007-09				x
DANIELA	STNHP	2009				x
NIEVES	P	2009-10				x
AMANDA	HAA	2009-10				x
NIEVES	HAA	2009-10				x
CLAUDIA	SC	2010-				x
BEA	SC	2010-				x
ARACELI	LQSA	2007-				x
REYES	LQSA	2011				x
ENCARNA	LR	2011-	x			
AMPARO	LR	2011-			x	
ISABEL	TDL	2010-	x			
CRISTINA	TDL	2010-				x

RELIGIÓN	Católico	Otras religiones	No religioso	No definido
CANTIDAD	9	0	4	20
PORCENTAJE	27%	0%	12%	61%

ACTITUDES FEMINISTAS RADICALES				
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Presentes	Ausentes
OLGA	MDD	1995	x	
BEA	MQA	1997-99		x
DIANA	7V	2000-06		x
LAURA	MD	2001	x	
MACA	HC	2004-11		x
ESTHER	HC	2000-11		x
VERO	HC	2007-09		x
BEA	ANHQV	2004-06		x
ANA	ANHQV	2005-06		x
MARGA	EPEM	2005		x
AURORA	EPEM	2005		x
BEATRIZ	AETR	2005-06		x
MATILDE	AETR	2006		x
ANA	AETR	2008-10		x
TERESA	AETR	2008-10		x
Mª ANTONIA	AV	2005		x
DORA	AV	2005		x
PEPA	LHDP	2008-10		x
SILVIA	LHDP	2005-10		x
LEA	MIR	2008		x
SOFÍA	CDS	2007-09		x
DANIELA	STNHP	2009		x
NIEVES	P	2009-10		x
AMANDA	HAA	2009-10		x
NIEVES	HAA	2009-10		x
CLAUDIA	SC	2010-		x
BEA	SC	2010-		x
ARACELI	LQSA	2007-		x
REYES	LQSA	2011	x	
ENCARNA	LR	2011-		x
AMPARO	LR	2011-		x
ISABEL	TDL	2010-		x
CRISTINA	TDL	2010-		x

ACTITUDES FEMINISTAS RADICALES	Presentes	Ausentes
CANTIDAD	3	30
PORCENTAJE	9%	91%

CARACTERIZACIÓN SEXUAL					
RASGO			ORIGEN: GÉNESIS		
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Espontánea	Inducida	No definida
OLGA	MDD	1995			x
BEA	MQA	1997-99	x		
DIANA	7V	2000-06	x		
LAURA	MD	2001			x
MACA	HC	2004-11			x
ESTHER	HC	2000-11	x		
VERO	HC	2007-09			x
BEA	ANHQV	2004-06			x
ANA	ANHQV	2005-06	x		
MARGA	EPEM	2005			x
AURORA	EPEM	2005	x		
BEATRIZ	AETR	2005-06			x
MATILDE	AETR	2006	x		
ANA	AETR	2008-10	x		
TERESA	AETR	2008-10	x		
Mª ANTONIA	AV	2005			x
DORA	AV	2005			x
PEPA	LHDP	2008-10			x
SILVIA	LHDP	2005-10	x		
LEA	MIR	2008			x
SOFÍA	CDS	2007-09	x		
DANIELA	STNHP	2009			x
NIEVES	P	2009-10			x
AMANDA	HAA	2009-10			x
NIEVES	HAA	2009-10	x		
CLAUDIA	SC	2010-			x
BEA	SC	2010-			x
ARACELI	LQSA	2007-			x
REYES	LQSA	2011			x
ENCARNA	LR	2011-	x		
AMPARO	LR	2011-			x
ISABEL	TDL	2010-	x		
CRISTINA	TDL	2010-		x	

ORIGEN DEL RASGO: GÉNESIS	Espontánea	Inducida	No definida
CANTIDAD	13	1	19
PORCENTAJE	39%	3%	58%

CARACTERIZACIÓN SEXUAL					
RASGO			ORIGEN: EMERGENCIA		
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Temprana	Tardía	No consciente
OLGA	MDD	1995	x		
BEA	MQA	1997-99	x		
DIANA	7V	2000-06		x	
LAURA	MD	2001	x		
MACA	HC	2004-11	x		
ESTHER	HC	2000-11		x	
VERO	HC	2007-09	x		
BEA	ANHQV	2004-06	x		
ANA	ANHQV	2005-06		x	
MARGA	EPEM	2005	x		
AURORA	EPEM	2005		x	
BEATRIZ	AETR	2005-06	x		
MATILDE	AETR	2006		x	
ANA	AETR	2008-10		x	
TERESA	AETR	2008-10		x	
Mª ANTONIA	AV	2005	x		
DORA	AV	2005	x		
PEPA	LHDP	2008-10	x		
SILVIA	LHDP	2005-10		x	
LEA	MIR	2008	x		
SOFÍA	CDS	2007-09		x	
DANIELA	STNHP	2009	x		
NIEVES	P	2009-10	x		
AMANDA	HAA	2009-10	x		
NIEVES	HAA	2009-10		x	
CLAUDIA	SC	2010-	x		
BEA	SC	2010-	x		
ARACELI	LQSA	2007-		x	
REYES	LQSA	2011	x		
ENCARNA	LR	2011-		x	
AMPARO	LR	2011-	x		
ISABEL	TDL	2010-		x	
CRISTINA	TDL	2010-		x	

ORIGEN DEL RASGO: EMERGENCIA	Temprana	Tardía	No consciente
CANTIDAD	19	14	0
PORCENTAJE	58%	42%	0%

CARACTERIZACIÓN SEXUAL				
RASGO			INTEGRACIÓN	
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Integrada	Conflictiva
OLGA	MDD	1995	x	
BEA	MQA	1997-99	x	
DIANA	7V	2000-06		x
LAURA	MD	2001	x	
MACA	HC	2004-11	x	
ESTHER	HC	2000-11		x
VERO	HC	2007-09	x	
BEA	ANHQV	2004-06	x	
ANA	ANHQV	2005-06		x
MARGA	EPEM	2005	x	
AURORA	EPEM	2005		x
BEATRIZ	AETR	2005-06	x	
MATILDE	AETR	2006	x	
ANA	AETR	2008-10		x
TERESA	AETR	2008-10		x
Mª ANTONIA	AV	2005	x	
DORA	AV	2005	x	
PEPA	LHDP	2008-10	x	
SILVIA	LHDP	2005-10		x
LEA	MIR	2008	x	
SOFÍA	CDS	2007-09		x
DANIELA	STNHP	2009	x	
NIEVES	P	2009-10	x	
AMANDA	HAA	2009-10	x	
NIEVES	HAA	2009-10	x	
CLAUDIA	SC	2010-	x	
BEA	SC	2010-	x	
ARACELI	LQSA	2007-	x	
REYES	LQSA	2011	x	
ENCARNA	LR	2011-	x	
AMPARO	LR	2011-	x	
ISABEL	TDL	2010-		x
CRISTINA	TDL	2010-	x	

INTEGRACIÓN	Integrada	Conflictiva
CANTIDAD	24	9
PORCENTAJE	73%	27%

CARACTERIZACIÓN SEXUAL					
RASGO			REALIZACIÓN		
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Realizada	Reprimida	No realizada
OLGA	MDD	1995	x		
BEA	MQA	1997-99	x		
DIANA	7V	2000-06	x		
LAURA	MD	2001	x		
MACA	HC	2004-11	x		
ESTHER	HC	2000-11	x		
VERO	HC	2007-09	x		
BEA	ANHQV	2004-06	x		
ANA	ANHQV	2005-06	x		
MARGA	EPEM	2005	x		
AURORA	EPEM	2005	x		
BEATRIZ	AETR	2005-06	x		
MATILDE	AETR	2006	x		
ANA	AETR	2008-10	x		
TERESA	AETR	2008-10	x		
Mª ANTONIA	AV	2005	x		
DORA	AV	2005	x		
PEPA	LHDP	2008-10	x		
SILVIA	LHDP	2005-10	x		
LEA	MIR	2008	x		
SOFÍA	CDS	2007-09	x		
DANIELA	STNHP	2009	x		
NIEVES	P	2009-10	x		
AMANDA	HAA	2009-10	x		
NIEVES	HAA	2009-10	x		
CLAUDIA	SC	2010-	x		
BEA	SC	2010-	x		
ARACELI	LQSA	2007-	x		
REYES	LQSA	2011	x		
ENCARNA	LR	2011-	x		
AMPARO	LR	2011-	x		
ISABEL	TDL	2010-	x		
CRISTINA	TDL	2010-	x		

REALIZACIÓN	Realizada	Reprimida	No realizada
CANTIDAD	33	0	0
PORCENTAJE	100%	0%	0%

CARACTERIZACIÓN SEXUAL				
RASGO			EXCLUSIVIDAD	
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Exclusiva	No exclusiva
OLGA	MDD	1995		x
BEA	MQA	1997-99	x	
DIANA	7V	2000-06		x
LAURA	MD	2001	x	
MACA	HC	2004-11		x
ESTHER	HC	2000-11		x
VERO	HC	2007-09	x	
BEA	ANHQV	2004-06		x
ANA	ANHQV	2005-06		x
MARGA	EPEM	2005	x	
AURORA	EPEM	2005		x
BEATRIZ	AETR	2005-06	x	
MATILDE	AETR	2006		x
ANA	AETR	2008-10		x
TERESA	AETR	2008-10		x
Mª ANTONIA	AV	2005		x
DORA	AV	2005		x
PEPA	LHDP	2008-10		x
SILVIA	LHDP	2005-10		x
LEA	MIR	2008		x
SOFÍA	CDS	2007-09		x
DANIELA	STNHP	2009	x	
NIEVES	P	2009-10		x
AMANDA	HAA	2009-10		x
NIEVES	HAA	2009-10		x
CLAUDIA	SC	2010-	x	
BEA	SC	2010-		x
ARACELI	LQSA	2007-		x
REYES	LQSA	2011	x	
ENCARNA	LR	2011-		x
AMPARO	LR	2011-	x	
ISABEL	TDL	2010-	x	
CRISTINA	TDL	2010-		x

EXCLUSIVIDAD	Exclusiva	No exclusiva
CANTIDAD	10	23
PORCENTAJE	30%	70%

ENTORNO					
RASGO			NÚCLEO FAMILIAR		
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Estructurado	Desestructurado	Desconocido
OLGA	MDD	1995			x
BEA	MQA	1997-99	x		
DIANA	7V	2000-06	x		
LAURA	MD	2001			x
MACA	HC	2004-11	x		
ESTHER	HC	2000-11		x	
VERO	HC	2007-09			x
BEA	ANHQV	2004-06	x		
ANA	ANHQV	2005-06			x
MARGA	EPEM	2005			x
AURORA	EPEM	2005		x	
BEATRIZ	AETR	2005-06	x		
MATILDE	AETR	2006			x
ANA	AETR	2008-10		x	
TERESA	AETR	2008-10		x	
Mª ANTONIA	AV	2005			x
DORA	AV	2005			x
PEPA	LHDP	2008-10		x	
SILVIA	LHDP	2005-10		x	
LEA	MIR	2008			x
SOFÍA	CDS	2007-09	x		
DANIELA	STNHP	2009			x
NIEVES	P	2009-10	x		
AMANDA	HAA	2009-10		x	
NIEVES	HAA	2009-10	x		
CLAUDIA	SC	2010-			x
BEA	SC	2010-	x		
ARACELI	LQSA	2007-			x
REYES	LQSA	2011			x
ENCARNA	LR	2011-			x
AMPARO	LR	2011-		x	
ISABEL	TDL	2010-		x	
CRISTINA	TDL	2010-			x

NÚCLEO FAMILIAR	Estructurado	Desestructurado	Desconocido
CANTIDAD	9	9	15
PORCENTAJE	27%	27%	46%

ENTORNO						
RASGO			RELACIÓN DEL PERSONAJE CON SU NÚCLEO FAMILIAR			
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Favorable	Neutral	Hostil	No definida
OLGA	MDD	1995				x
BEA	MQA	1997-99			x	
DIANA	7V	2000-06	x			
LAURA	MD	2001				x
MACA	HC	2004-11			x	
ESTHER	HC	2000-11	x			
VERO	HC	2007-09				x
BEA	ANHQV	2004-06			x	
ANA	ANHQV	2005-06				x
MARGA	EPEM	2005				x
AURORA	EPEM	2005			x	
BEATRIZ	AETR	2005-06				x
MATILDE	AETR	2006				x
ANA	AETR	2008-10	x			
TERESA	AETR	2008-10	x			
Mª ANTONIA	AV	2005				x
DORA	AV	2005				x
PEPA	LHDP	2008-10	x			
SILVIA	LHDP	2005-10	x			
LEA	MIR	2008			x	
SOFÍA	CDS	2007-09	x			
DANIELA	STNHP	2009	x			
NIEVES	P	2009-10	x			
AMANDA	HAA	2009-10			x	
NIEVES	HAA	2009-10				x
CLAUDIA	SC	2010-				x
BEA	SC	2010-	x			
ARACELI	LQSA	2007-				x
REYES	LQSA	2011				x
ENCARNA	LR	2011-				x
AMPARO	LR	2011-			x	
ISABEL	TDL	2010-			x	
CRISTINA	TDL	2010-				x

RELACIÓN DEL PERSONAJE CON SU NÚCLEO FAMILIAR	Favorable	Neutral	Hostil	No definida
CANTIDAD	10	0	8	15
PORCENTAJE	30%	0%	24%	46%

ENTORNO				
RASGO			HOMOSEXUAL	
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Presente	Ausente
OLGA	MDD	1995	x	
BEA	MQA	1997-99		x
DIANA	7V	2000-06		x
LAURA	MD	2001		x
MACA	HC	2004-11		x
ESTHER		2000-11		
VERO		2007-09		
BEA	ANHQV	2004-06		x
ANA		2005-06		
MARGA	EPEM	2005	x	
AURORA		2005		
BEATRIZ	AETR	2005-06		x
MATILDE		2006		
ANA		2008-10		
TERESA		2008-10		
M ^a ANTONIA	AV	2005		x
DORA		2005		
PEPA	LHDP	2008-10		x
SILVIA		2005-10		
LEA	MIR	2008		x
SOFÍA	CDS	2007-09	x	
DANIELA	STNHP	2009		x
NIEVES	P	2009-10		x
AMANDA	HAA	2009-10		x
NIEVES		2009-10		
CLAUDIA	SC	2010-	x	
BEA		2010-		
ARACELI	LQSA	2007-		x
REYES		2011		
ENCARNA	LR	2011-		x
AMPARO		2011-		
ISABEL	TDL	2010-		x
CRISTINA		2010-		

ENTORNO HOMOSEXUAL	Presente	Ausente
CANTIDAD	4	15
PORCENTAJE	21%	79%

ACEPTACIÓN SOCIAL								
RASGO			LABORAL					
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Aceptada	Rechazada	Ambas	Evoluciona	Desconocida	No definida
OLGA	MDD	1995	x					
BEA	MQA	1997-99					x	
DIANA ⁵³	7V	2000-06		x		x		x
LAURA	MD	2001	x					
MACA	HC	2004-11	x					
ESTHER	HC	2000-11	x					
VERO	HC	2007-09	x					
BEA	ANHQV	2004-06						x
ANA	ANHQV	2005-06						x
MARGA	EPEM	2005			x			
AURORA	EPEM	2005			x			
BEATRIZ	AETR	2005-06						x
MATILDE	AETR	2006						x
ANA	AETR	2008-10					x	
TERESA	AETR	2008-10					x	
Mª ANTONIA	AV	2005	x					
DORA	AV	2005						x
PEPA	LHDP	2008-10				x		
SILVIA	LHDP	2005-10				x		
LEA	MIR	2008	x					
SOFÍA	CDS	2007-09	x					
DANIELA	STNHP	2009	x					
NIEVES	P	2009-10						x
AMANDA	HAA	2009-10						x
NIEVES	HAA	2009-10						x
CLAUDIA	SC	2010-						x
BEA	SC	2010-	x					
ARACELI	LQSA	2007-						x
REYES	LQSA	2011						x
ENCARNA	LR	2011-					x	
AMPARO	LR	2011-	x					
ISABEL	TDL	2010-						x
CRISTINA	TDL	2010-	x					

ACEPTACIÓN LABORAL	Aceptada	Rechazada	Ambas	Evoluciona	Desconocida	No definida
CANTIDAD	12	1	2	3	4	13
PORCENTAJE	34%	3%	6%	9%	11%	37%

⁵³ El personaje tiene tres datos correspondientes a esta categoría ya que a lo largo del relato cambia de trabajo y la actitud del entorno laboral es diferente en cada uno.

ACEPTACIÓN SOCIAL								
RASGO			FAMILIAR					
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Aceptada	Rechazada	Ambas	Evoluciona	Desconocida	No definida
OLGA	MDD	1995						x
BEA	MQA	1997-99		x				
DIANA	7V	2000-06				x		
LAURA	MD	2001						x
MACA	HC	2004-11				x		
ESTHER	HC	2000-11	x					
VERO	HC	2007-09						x
BEA	ANHQV	2004-06		x				
ANA	ANHQV	2005-06						x
MARGA	EPEM	2005				x		
AURORA	EPEM	2005			x			
BEATRIZ	AETR	2005-06						x
MATILDE	AETR	2006		x				
ANA	AETR	2008-10						x
TERESA	AETR	2008-10				x		
Mª ANTONIA	AV	2005						x
DORA	AV	2005						x
PEPA	LHDP	2008-10				x		
SILVIA	LHDP	2005-10				x		
LEA	MIR	2008		x				
SOFÍA	CDS	2007-09				x		
DANIELA	STNHP	2009	x					
NIEVES	P	2009-10					x	
AMANDA	HAA	2009-10						x
NIEVES	HAA	2009-10	x					
CLAUDIA	SC	2010-	x					
BEA	SC	2010-	x					
ARACELI	LQSA	2007-						x
REYES	LQSA	2011						x
ENCARNA	LR	2011-						x
AMPARO	LR	2011-						x
ISABEL	TDL	2010-			x			
CRISTINA	TDL	2010-						x

ACEPTACIÓN FAMILIAR	Aceptada	Rechazada	Ambas	Evoluciona	Desconocida	No definida
CANTIDAD	5	4	2	7	1	14
PORCENTAJE	15%	12%	6%	21%	3%	43%

ACEPTACIÓN SOCIAL								
RASGO			PERSONAL HOMOSEXUAL					
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Aceptada	Rechazada	Ambas	Evoluciona	Desconocida	No definida
OLGA	MDD	1995	x					
BEA	MQA	1997-99			x			
DIANA	7V	2000-06			x			
LAURA	MD	2001	x					
MACA	HC	2004-11	x					
ESTHER	HC	2000-11	x					
VERO	HC	2007-09	x					
BEA	ANHQV	2004-06		x				
ANA	ANHQV	2005-06	x					
MARGA	EPEM	2005		x				
AURORA	EPEM	2005	x					
BEATRIZ	AETR	2005-06	x					
MATILDE	AETR	2006	x					
ANA	AETR	2008-10		x				
TERESA	AETR	2008-10	x					
Mª ANTONIA	AV	2005	x					
DORA	AV	2005	x					
PEPA	LHDP	2008-10	x					
SILVIA	LHDP	2005-10	x					
LEA	MIR	2008						x
SOFÍA	CDS	2007-09	x					
DANIELA	STNHP	2009						x
NIEVES	P	2009-10	x					
AMANDA	HAA	2009-10	x					
NIEVES	HAA	2009-10	x					
CLAUDIA	SC	2010-	x					
BEA	SC	2010-	x					
ARACELI	LQSA	2007-	x					
REYES	LQSA	2011	x					
ENCARNA	LR	2011-	x					
AMPARO	LR	2011-	x					
ISABEL	TDL	2010-	x					
CRISTINA	TDL	2010-				x		

ACEPTACIÓN ENTORNO PERSONAL HOMOSEXUAL	Aceptada	Rechazada	Ambas	Evoluciona	Desconocida	No definida
CANTIDAD	25	0	2	4	0	2
PORCENTAJE	76%	0%	6%	12%	0%	6%

ACEPTACIÓN SOCIAL								
RASGO			PERSONAL NO HOMOSEXUAL					
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Aceptada	Rechazada	Ambas	Evoluciona	Desconocida	No definida
OLGA	MDD	1995	x					
BEA	MQA	1997-99	x					
DIANA	7V	2000-06			x			
LAURA	MD	2001	x					
MACA	HC	2004-11	x					
ESTHER	HC	2000-11	x					
VERO	HC	2007-09	x					
BEA	ANHQV	2004-06	x					
ANA	ANHQV	2005-06	x					
MARGA	EPEM	2005	x					
AURORA	EPEM	2005	x					
BEATRIZ	AETR	2005-06	x					
MATILDE	AETR	2006					x	
ANA	AETR	2008-10					x	
TERESA	AETR	2008-10					x	
Mª ANTONIA	AV	2005	x					
DORA	AV	2005	x					
PEPA	LHDP	2008-10	x					
SILVIA	LHDP	2005-10	x					
LEA	MIR	2008	x					
SOFÍA	CDS	2007-09	x					
DANIELA	STNHP	2009	x					
NIEVES	P	2009-10					x	
AMANDA	HAA	2009-10						x
NIEVES	HAA	2009-10						x
CLAUDIA	SC	2010-	x					
BEA	SC	2010-	x					
ARACELI	LQSA	2007-			x			
REYES	LQSA	2011			x			
ENCARNA	LR	2011-					x	
AMPARO	LR	2011-	x					
ISABEL	TDL	2010-					x	
CRISTINA	TDL	2010-	x					

ACEPTACIÓN ENTORNO PERSONAL NO HOMOSEXUAL	Aceptada	Rechazada	Ambas	Evoluciona	Desconocida	No definida
CANTIDAD	22	0	3	0	6	2
PORCENTAJE	67%	0%	9%	0%	18%	6%

VISIBILIDAD					
RASGO			INICIAL		
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Oculto	Restringida	Pública
OLGA	MDD	1995			x
BEA	MQA	1997-99	x		
DIANA	7V	2000-06	x		
LAURA	MD	2001			x
MACA	HC	2004-11			x
ESTHER	HC	2000-11		x	
VERO	HC	2007-09			x
BEA	ANHQV	2004-06		x	
ANA	ANHQV	2005-06		x	
MARGA	EPEM	2005			x
AURORA	EPEM	2005	x		
BEATRIZ	AETR	2005-06		x	
MATILDE	AETR	2006		x	
ANA	AETR	2008-10	x		
TERESA	AETR	2008-10	x		
Mª ANTONIA	AV	2005			x
DORA	AV	2005			x
PEPA	LHDP	2008-10			x
SILVIA	LHDP	2005-10		x	
LEA	MIR	2008			x
SOFÍA	CDS	2007-09	x		
DANIELA	STNHP	2009			x
NIEVES	P	2009-10	x		
AMANDA	HAA	2009-10		x	
NIEVES	HAA	2009-10		x	
CLAUDIA	SC	2010-			x
BEA	SC	2010-			x
ARACELI	LQSA	2007-		x	
REYES	LQSA	2011			x
ENCARNA	LR	2011-	x		
AMPARO	LR	2011-		x	
ISABEL	TDL	2010-	x		
CRISTINA	TDL	2010-	x		

VISIBILIDAD INICIAL	Oculto	Restringida	Pública
CANTIDAD	10	10	13
PORCENTAJE	30%	30%	40%

VISIBILIDAD					
RASGO			FINAL		
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Oculto	Restringida	Pública
OLGA	MDD	1995			x
BEA	MQA	1997-99			x
DIANA	7V	2000-06			x
LAURA	MD	2001			x
MACA	HC	2004-11			x
ESTHER	HC	2000-11			x
VERO	HC	2007-09			x
BEA	ANHQV	2004-06			x
ANA	ANHQV	2005-06			x
MARGA	EPEM	2005			x
AURORA	EPEM	2005			x
BEATRIZ	AETR	2005-06		x	
MATILDE	AETR	2006		x	
ANA	AETR	2008-10		x	
TERESA	AETR	2008-10		x	
Mª ANTONIA	AV	2005			x
DORA	AV	2005			x
PEPA	LHDP	2008-10			x
SILVIA	LHDP	2005-10			x
LEA	MIR	2008			x
SOFÍA	CDS	2007-09			x
DANIELA	STNHP	2009			x
NIEVES	P	2009-10	x		
AMANDA	HAA	2009-10		x	
NIEVES	HAA	2009-10		x	
CLAUDIA	SC	2010-			x
BEA	SC	2010-			x
ARACELI	LQSA	2007-			x
REYES	LQSA	2011			x
ENCARNA	LR	2011-		x	
AMPARO	LR	2011-		x	
ISABEL	TDL	2010-		x	
CRISTINA	TDL	2010-		x	

VISIBILIDAD FINAL	Oculto	Restringida	Pública
CANTIDAD	1	10	22
PORCENTAJE	3%	30%	67%

VISIBILIDAD					
RASGO			EVOLUCIÓN		
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Más visible	Más oculta	No evoluciona
OLGA	MDD	1995			x
BEA	MQA	1997-99	x		
DIANA	7V	2000-06	x		
LAURA	MD	2001			x
MACA	HC	2004-11			x
ESTHER	HC	2000-11	x		
VERO	HC	2007-09			x
BEA	ANHQV	2004-06	x		
ANA	ANHQV	2005-06	x		
MARGA	EPEM	2005			x
AURORA	EPEM	2005	x		
BEATRIZ	AETR	2005-06			x
MATILDE	AETR	2006			x
ANA	AETR	2008-10	x		
TERESA	AETR	2008-10	x		
Mª ANTONIA	AV	2005			x
DORA	AV	2005			x
PEPA	LHDP	2008-10			x
SILVIA	LHDP	2005-10	x		
LEA	MIR	2008			x
SOFÍA	CDS	2007-09	x		
DANIELA	STNHP	2009			x
NIEVES	P	2009-10			x
AMANDA	HAA	2009-10			x
NIEVES	HAA	2009-10			x
CLAUDIA	SC	2010-			x
BEA	SC	2010-			x
ARACELI	LQSA	2007-	x		
REYES	LQSA	2011			x
ENCARNA	LR	2011-	x		
AMPARO	LR	2011-			x
ISABEL	TDL	2010-	x		
CRISTINA	TDL	2010-	x		

EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD	Más visible	Más oculta	No evoluciona
CANTIDAD	14	0	19
PORCENTAJE	42%	0%	58%

VISIBILIDAD					
RASGO			CONSECUENCIAS MAYOR VISIBILIDAD		
PERSONAJE	SERIE	AÑOS INTERVENCIÓN PERSONAJE	Positivas	Negativas	No definidas
BEA	MQA	1997-99		x	
DIANA	7V	2000-06	x		
ESTHER	7V	2000-06	x		
BEA	HC	2000-	x		
ANA	ANHQV	2004-06		x	
AURORA	ANHQV	2005-06	x		
ANA	EPEM	2005		x	
TERESA	AETR	2008-10	x		
SILVIA	LHDP	2008-10	x		
SOFÍA	MIR	2008	x		
ARACELI	LQSA	2007-	x		
ENCARNA	LR	2011-			x
ISABEL	TDL	2010-		x	
CRISTINA	TDL	2010-		x	

CONSECUENCIAS DE LA MAYOR VISIBILIDAD	Positivas	Negativas	No definidas
CANTIDAD	8	5	1
PORCENTAJE	57%	36%	7%

FORMA DE COMUNICACIÓN				FORMA DE COMUNICACIÓN			
RASGO	ÁMBITO LABORAL			RASGO	ÁMBITO FAMILIAR		
SERIE	PREMEDITADA	NO PREMEDITADA		SERIE	PREMEDITADA	NO PREMEDITADA	
		OCULTACIÓN	CASUALIDAD			OCULTACIÓN	CASUALIDAD
MDD	x			MDD	\	\	\
MQA		x		MQA		x	
7V	\	\	\	7V		x	
MD	\	\	\	MD	\	\	\
HC			x	HC	x		
ANHQV	\	\	\	ANHQV	x	x	
EPEM	x	x		EPEM	x	x	
AETR	\	\	\	AETR		x	
AV	\	\	\	AV	\	\	\
LHDP		x		LHDP		x	
MIR	\	\	\	MIR	\	\	\
CDS		x		CDS	x	x	
STNHP	\	\	\	STNHP	\	\	\
P	\	\	\	P	\	\	\
HAA	\	\	\	HAA			x
SC	\	\	\	SC	x		
LQSA	\	\	\	LQSA		x	
LR	\	\	\	LR	\	\	\
TDL	\	\	\	TDL	x	x	

FORMA DE COMUNICACIÓN: ÁMBITO LABORAL	PREMEDITADA	NO PREMEDITADA	
		OCULTACIÓN	CASUALIDAD
CANTIDAD	2	4	1
PORCENTAJE	29%	57%	14%

FORMA DE COMUNICACIÓN : ÁMBITO LABORAL	PREMEDITADA	NO PREMEDITADA	
		OCULTACIÓN	CASUALIDAD
CANTIDAD	6	9	1
PORCENTAJE	38%	56%	6%

FORMA DE COMUNICACIÓN			
RASGO	ÁMBITO PERSONAL		
SERIE	PREMEDITADA	NO PREMEDITADA	
		OCULTACIÓN	CASUALIDAD
MDD	x		
MQA	x	x	
7V	x		
MD	\	\	\
HC			x
ANHQV	x	x	x
EPEM	\	\	\
AETR	x		
AV	\	\	\
LHDP		x	
MIR			x
CDS	x		
STNHP	\	\	\
P	\	\	\
HAA	\	\	\
SC			x
LQSA	x		
LR			x
TDL	\	\	\

FORMA DE COMUNICACIÓN : ÁMBITO LABORAL	PREMEDITADA	NO PREMEDITADA	
		OCULTACIÓN	CASUALIDAD
CANTIDAD	7	3	5
PORCENTAJE	47%	20%	33%

RELACIONES SENTIMENTALES		RELACIONES SENTIMENTALES					
RASGO	INICIO: EXISTENCIA	RASGO		INICIO: NÚMERO POR PERSONAJE			
SERIE		PERSONAJE	SERIE	0	1	2	más de 2
MDD	x	OLGA	MDD		x		
MQA	x	BEA	MQA		x		
7V	x	DIANA	7V				x
MD	x	LAURA	MD			x	
HC	x	MACA	HC			x	
ANHQV	x	ESTHER	HC			x	
EPEM	x	VERO	HC		x		
AETR	x	BEA	ANHQV				x
AV	x	ANA	ANHQV		x		
LHDP	x	MARGA	EPEM			x	
MIR		AURORA	EPEM		x		
CDS	x	BEATRIZ	AETR		x		
STNHP		MATILDE	AETR		x		
P		ANA	AETR		x		
HAA	x	TERESA	AETR		x		
SC	x	Mª ANTONIA	AV		x		
LQSA	x	DORA	AV		x		
LR	x	PEPA	LHDP		x		
TDL	x	SILVIA	LHDP		x		
		LEA	MIR	x			
		SOFÍA	CDS		x		
		DANIELA	STNHP	x			
		NIEVES	P	x			
		AMANDA	HAA		x		
		NIEVES	HAA		x		
		CLAUDIA	SC		x		
		BEA	SC		x		
		ARACELI	LQSA		x		
		REYES	LQSA		x		
		ENCARNA	LR		x		
		AMPARO	LR		x		
		ISABEL	TDL		x		
		CRISTINA	TDL		x		

EXISTENCIA RELCIÓN SENTIMENTAL	SÍ	NO
CANTIDAD	16	3
PORCENTAJE	84%	16%

NÚMERO DE RELACIONES SENTIMENTALES	0	1	2	más de 2
CANTIDAD	3	24	4	2
PORCENTAJE	9%	73%	12%	6%

RELACIONES SENTIMENTALES				RELACIONES SENTIMENTALES			
RASGO	FORMALIZACIÓN LEGAL			RASGO	DESCENDENCIA		
SERIE	NO	PAREJA DE HECHO	MATRIMONIO	SERIE	NO	ANTERIOR A LA RELACIÓN	DENTRO DE LA RELACIÓN
MDD	x			MDD			x
MQA	x			MQA	x		
7V		x		7V		x	
MD	x			MD	x		
HC			x	HC		x	x
ANHQV	x			ANHQV		x	x
EPEM	x			EPEM	x		
AETR	x			AETR	x		
AV	x			AV	x		
LHDP			x	LHDP	x		
MIR	x			MIR	x		
CDS	x			CDS	x		
STNHP	x			STNHP	x		
P	x			P	x		
HAA	x			HAA		x	
SC	x			SC	x		
LQSA	x			LQSA		x	
LR	x			LR		x	
TDL	x			TDL	x		

FORMALIZACIÓN LEGAL	NO	PAREJA DE HECHO	MATRIMONIO
CANTIDAD	16	1	2
PORCENTAJE	84%	5%	11%

DESCENDENCIA	NO	ANTERIOR A LA RELACIÓN	DENTRO DE LA RELACIÓN
CANTIDAD	11	6	3
PORCENTAJE	55%	30%	15%

RELACIONES SENTIMENTALES					RELACIONES SENTIMENTALES			
RASGO	DESCENDENCIA DENTRO DE LA PAREJA HOMOSEXUAL				RASGO	CRISIS/RUPTURA		
SERIE	INSEMINACIÓN BANCO SEMEN	INSEMINACIÓN DONANTE CONOCIDO	ADOPCIÓN	RELACIÓN SEXUAL	SERIE	DIFERENCIAL	NO DIFERENCIAL	NO DEFINIDA
MDD				x	MDD		x	
MQA					MQA	x	x	
7V					7V	x	x	x
MD					MD		x	
HC	x	x		x	HC		x	
ANHQV		x			ANHQV		x	
EPEM					EPEM	x	x	
AETR					AETR	x	x	
AV					AV		x	
LHDP					LHDP		x	
MIR					MIR			x
CDS					CDS	x		
STNHP					STNHP		x	
P					P			x
HAA					HAA		x	
SC					SC		x	
LQSA					LQSA		x	
LR					LR		x	
TDL					TDL	x		

DESCENDENCIA DENTRO DE LA PAREJA HOMOSEXUAL	INSEMINACIÓN BANCO SEMEN	INSEMINACIÓN DONANTE CONOCIDO	ADOPCIÓN	RELACIÓN SEXUAL
CANTIDAD	1	2	0	2
PORCENTAJE	20%	40%	0%	40%

CRISIS/RUPTURA	DIFERENCIAL	NO DIFERENCIAL	NO DEFINIDA
CANTIDAD	6	17	3
PORCENTAJE	23%	65%	12%

ACCIONES DIFERENCIALES				
RASGO	SEXUALES			
SERIE	Caricias / Besos			
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
MDD		x		
MQA		x		
7V		x		
MD		x		
HC		x		
ANHQV		x		
EPEM		x		
AETR		x		
AV		x		
LHDP		x		
MIR		x		
CDS		x		
STNHP		x		
P		x		
HAA		x		
SC		x		
LQSA		x		
LR		x		
TDL		x		

ACCIONES DIFERENCIALES				
RASGO	SEXUALES			
SERIE	Acto sexual			
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
MDD	x			
MQA				x
7V			x	x
MD	x			
HC				x
ANHQV				x
EPEM				x
AETR				x
AV	x			
LHDP		x		
MIR	x			
CDS				x
STNHP				x
P				x
HAA				x
SC				x
LQSA	x			
LR	x			
TDL				x

Caricias / Besos	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
CANTIDAD	0	19	0	0
PORCENTAJE	0%	100%	0%	0%

Acto sexual	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
CANTIDAD	6	1	1	12
PORCENTAJE	30%	5%	5%	60%

ACCIONES DIFERENCIALES				
RASGO	SEXUALES			
SERIE	Deseo sexual			
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
MDD			x	
MQA				x
7V		x	x	x
MD				x
HC		x	x	x
ANHQV		x	x	x
EPEM		x	x	x
AETR		x		x
AV	x			
LHDP		x		
MIR		x		
CDS		x		
STNHP		x		
P		x		
HAA		x		
SC		x		
LQSA	x			
LR		x		
TDL		x		

ACCIONES DIFERENCIALES				
RASGO	SEXUALES			
SERIE	Objeto del deseo heterosexual masculino			
	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
MDD			x	
MQA			x	
7V			x	x
MD			x	
HC	x			
ANHQV			x	
EPEM	x			
AETR	x			
AV	x			
LHDP		x		
MIR	x			
CDS		x		
STNHP	x			
P	x			
HAA		x		
SC	x			
LQSA		x		
LR	x			
TDL	x			

Deseo sexual	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
CANTIDAD	2	14	5	7
PORCENTAJE	7%	50%	18%	25%

Objeto del deseo heterosexual masculino	No indicada	Representada	Relatada	Sugerida
CANTIDAD	10	4	5	1
PORCENTAJE	50%	20%	25%	5%

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	DE IDENTIFICACIÓN	
SERIE	Autodesignación / Designación de otros	
	Presente	Ausente
MDD	x	
MQA	x	
7V	x	
MD	x	
HC	x	
ANHQV	x	
EPEM	x	
AETR	x	
AV	x	
LHDP	x	
MIR	x	
CDS	x	
STNHP	x	
P	x	
HAA		x
SC	x	
LQSA	x	
LR		x
TDL	x	

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	DE IDENTIFICACIÓN	
SERIE	Reivindicación	
	Presente	Ausente
MDD	x	
MQA	x	
7V	x	
MD	x	
HC	x	
ANHQV	x	
EPEM	x	
AETR	x	
AV		x
LHDP	x	
MIR	x	
CDS	x	
STNHP		x
P	x	
HAA		x
SC	x	
LQSA	x	
LR		x
TDL		x

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	DE IDENTIFICACIÓN	
SERIE	Referentes culturales / sociales	
	Presente	Ausente
MDD	x	
MQA		x
7V	x	
MD		x
HC		x
ANHQV	x	
EPEM	x	
AETR	x	
AV	x	
LHDP		x
MIR		x
CDS		x
STNHP		x
P		x
HAA		x
SC	x	
LQSA		x
LR		x
TDL		x

Autodesignación / Designación de otros	Presente	Ausente
CANTIDAD	17	2
PORCENTAJE	89%	11%

Reivindicación	Presente	Ausente
CANTIDAD	14	5
PORCENTAJE	74%	26%

Referentes culturales / sociales	Presente	Ausente
CANTIDAD	7	12
PORCENTAJE	37%	63%

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	DE IDENTIFICACIÓN	
SERIE	Asociaciones LGTBI	
	Presente	Ausente
MDD	x	
MQA		x
7V		x
MD		x
HC		x
ANHQV		x
EPEM		x
AETR		x
AV		x
LHDP		x
MIR		x
CDS		x
STNHP		x
P		x
HAA		x
SC		x
LQSA	x	
LR		x
TDL		x

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	DE IDENTIFICACIÓN	
SERIE	Locales de ambiente	
	Presente	Ausente
MDD		x
MQA		x
7V		x
MD	x	
HC		x
ANHQV	x	
EPEM		x
AETR	x	
AV		x
LHDP	x	
MIR		x
CDS		x
STNHP		x
P		x
HAA		x
SC	x	
LQSA		x
LR	x	
TDL		x

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	DE IDENTIFICACIÓN	
SERIE	Conflicto interno	
	Presente	Ausente
MDD		x
MQA		x
7V	x	
MD		x
HC		x
ANHQV	x	
EPEM	x	
AETR	x	
AV		x
LHDP	x	
MIR		x
CDS	x	
STNHP		x
P		x
HAA		x
SC		x
LQSA		x
LR		x
TDL	x	

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	DE IDENTIFICACIÓN	
SERIE	Transgenerización	
	Presente	Ausente
MDD		x
MQA		x
7V	x	
MD		x
HC		x
ANHQV		x
EPEM		x
AETR	x	
AV		x
LHDP		x
MIR		x
CDS		x
STNHP		x
P		x
HAA		x
SC	x	
LQSA	x	
LR		x
TDL		x

Asociaciones LGTBI	Presente	Ausente
CANTIDAD	2	17
PORCENTAJE	11%	89%

Locales de ambiente	Presente	Ausente
CANTIDAD	6	13
PORCENTAJE	32%	68%

Conflicto interno	Presente	Ausente
CANTIDAD	7	12
PORCENTAJE	37%	63%

Transgenerización	Presente	Ausente
CANTIDAD	4	15
PORCENTAJE	21%	79%

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	HOMOFOBIA	
SERIE	Agresión	
	Presente	Ausente
MDD		x
MQA		x
7V		x
MD		x
HC		x
ANHQV		x
EPEM	x	
AETR		x
AV		x
LHDP		x
MIR		x
CDS		x
STNHP	x	
P		x
HAA		x
SC		x
LQSA		x
LR		x
TDL	x	

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	HOMOFOBIA	
SERIE	Exclusión	
	Presente	Ausente
MDD		x
MQA		x
7V	x	
MD		x
HC	x	
ANHQV		x
EPEM	x	
AETR	x	
AV		x
LHDP	x	
MIR	x	
CDS	x	
STNHP		x
P	x	
HAA		x
SC		x
LQSA		x
LR		x
TDL	x	

ACCIONES DIFERENCIALES		
RASGO	HOMOFOBIA	
SERIE	Prejuicios	
	Presente	Ausente
MDD		x
MQA	x	
7V	x	
MD	x	
HC	x	
ANHQV	x	
EPEM	x	
AETR	x	
AV		x
LHDP	x	
MIR	x	
CDS	x	
STNHP		x
P	x	
HAA		x
SC	x	
LQSA	x	
LR		x
TDL	x	

Agresión	Presente	Ausente
CANTIDAD	3	16
PORCENTAJE	16%	84%

Exclusión	Presente	Ausente
CANTIDAD	9	10
PORCENTAJE	47%	53%

Prejuicios	Presente	Ausente
CANTIDAD	14	5
PORCENTAJE	74%	26%

ANEXO 2

ENTREVISTA A JOSEP MARÍA BENET Y JORNET

No se si erais conscientes de alguna manera en el momento, pero fuisteis unos de los primeros en introducir un personaje lésbico recurrente en una serie de televisión en el caso de *Nissaga de Poder*.

En realidad habíamos empezado con un caso homosexual en una serie anterior que se llamaba *Poble Nou*. Allí hicimos el ensayo de algún modo. TV3 nos lo permitió, pensábamos que a lo mejor no. En nuestras series, además del drama y de lo que puede desear un público muy amplio, siempre hemos intentado dar algo más, plantear temas que puedan ser polémicos, que puedan abrir o cerrar los ojos a la gente y por eso nos atrevimos a meter eso. En TV3 hicieron un estudio, hicieron preguntas a gente determinada, a mucha gente y la gente estaba encantada. Con lo cual ya se quedaron tranquilos. No había problema, pero luego nos mostraron que estupendo, que la cosa era muy bien recibida. Entonces, cuando nos metimos en *Nissaga de poder* pensamos que, bueno, si habíamos puesto un homosexual, también podíamos poner una pareja lésbica, que por qué no y continuar con los aspectos sociales y creíamos que podía valer la pena. TV3 ya en este caso no nos puso ningún inconveniente, bueno tampoco los había puesto, pero no tuvo ningún temor. Los personajes eran en este caso, bueno era una serie larga, pero eran ligeramente secundarios, no eran muy centrales.

En el caso que me comentabas de *Poble Nou* se trataba de un personaje masculino, ¿verdad?

Sí, sí, homosexual masculino.

¿Qué es exactamente lo que os dijo TV3? ¿Os puso impedimentos?

No, no nos puso impedimentos. TV3 simplemente no nos dijo nada, pero estaban de algún modo ellos ligeramente preocupados por lo que podía ser la reacción del público. Entonces hicieron una encuesta y le dio un resultado completamente opuesto, o sea, el público reaccionó la mar de bien y entonces estaban encantados. No habían puesto problemas y por eso en la otra serie decidimos poner ya directamente el caso lésbico. TV3 en ese caso ya ni se preocupó. Quizá en el caso de *Poble Nou* el personaje era como más central y en *Nissaga de poder* eran personajes ligeramente secundarios.

¿Y cómo fue la acogida del público?

Nada, es que no pasó nada. No hubo ni un comentario, no hubo nada, ninguna reacción, nadie airado contestando diciendo que os habéis creído, esto como imposible. Nada, nada ni para bien ni para mal. Pasó como pasaba con cualquier otra de las historias que se hacían entonces en la serie, que me parece que estuvo durante tres temporadas y nunca se puso ningún problema.

¿Cuál fue el arquetipo o arquetipos de partida para construir el personaje?, ¿Os inspirasteis en algún otro personaje o en algún caso de la vida real?

No, cogimos a dos chicas, dos amigas y poco a poco iban descubriendo lo que les ocurría e hicimos el recorrido. Queríamos demostrar las dudas, no se veía desde el

primer momento, así como en el caso de *Poble Nou*, sí que el personaje sabíamos que era lo que era, aquí ellas se iban descubriendo a sí mismas de algún modo.

¿No contasteis con el asesoramiento de ninguna persona ni os inspirasteis de algún modo en los movimientos de reivindicación para construir a los personajes? Simplemente trazasteis una historia de amistad primero.

Sí, lo hicimos así. No nos documentamos, es que está en el aire. Bueno, conocíamos a chicas, estamos en el mundo y sabíamos lo que pasa y lo pusimos, pero no nos documentamos. Para hacer temas médicos, judiciales, etc. siempre nos documentamos, pero en este caso no pensamos en ningún momento que podíamos desafinar demasiado, sino que nos parecía que podíamos ponerlo de manera normal y tranquila. Tranquila con algún problema, que evidentemente tenían algún problema, pero no nos rompimos la cabeza intentando documentarnos.

¿Hay algo que decidierais omitir voluntariamente de la representación para hacerlo de alguna manera más asimilable?

La verdad es que no recuerdo los detalles, pero lo que procurábamos hacer era, para el público que podía estar un poco perplejo o un poco incómodo, explicarles la naturalidad del asunto sin que se tuvieran de algún modo que escandalizar con las imágenes. Que tuvieran más claro el concepto y que las imágenes no les, entre comillas, ofendieran demasiado. Esto sí que lo hicimos, aunque de todas maneras yo diría que pusimos besos.

Intentasteis no ser muy explícitos en los gestos afectivos.

Sí, no los evitamos, pero no los pusimos tan evidentes, bueno evidentes sí que eran, pero no fuimos tan explícitos como en las historias de amor digamos heterosexual normal. Bueno, normal entre comillas o habitual, que hay si que puedes meter un morreo o muchos o ver a la gente en la cama semidesnuda y en estos casos fuimos un poco más prudentes.

No sé si estás al tanto de algún otro personaje homosexual de la ficción nacional televisiva, de otras series. Pero, si lo estás, me gustaría saber en qué crees que se diferencian los personajes y las tramas de tu serie con respecto a los otros personajes lésbicos nacionales

Bueno, nosotros me parece que fuimos los primeros.

Bueno, había una serie anterior que se llamó *Mar de dudas*, que se emitió en TVE, que se emitió en el año 95. La vuestra era del 96 y, por tanto, fuisteis casi los pioneros aunque no los pioneros del todo.

Bueno, sí en el caso de *Poble Nou* porque era del año 94. O sea que diríamos que el modelo en el que nos basábamos, en este sentido sí que fuimos pioneros. Una vez hecho lo que habíamos hecho en *Poble Nou* entonces ya no necesitábamos de otro modelo en otra parte porque ya teníamos nuestro propio modelo en el aspecto de sexualidad masculina homosexual. Entonces la sexualidad femenina lésbica ya nos venía dado de nosotros mismos, no necesitábamos que una serie entre medias hubiese puesto algo.

Sí, aparte tanto *Poble Nou* como *Nissaga* y *Laberint* eran telenovelas y, por tanto, hay que tener en cuenta que se emitían por la tarde, que no es lo mismo que emitirlo por la noche en un prime time donde los contenidos se supone que pueden ser más adultos.

Pero bueno ten en cuenta también otra cosa, que por la tarde el público es un público más femenino que masculino y que puede ser también más pacato incluso que el de la noche. El de la noche está más repartido y hay gente de todas clases sociales y con todo tipo de formación profesional, intelectual, etc. El de la tarde es un público más sencillo de algún modo y se pueden escandalizar más. No sé qué es más atrevido.

En el caso concreto de *Nissaga de poder*, como hemos comentado antes fuisteis unos de los primeros en contar con un personaje lésbico. ¿Cómo definirías el contexto en el que surgió la serie? Por lo que me has comentado antes de la encuesta sí que crees que la sociedad catalana estaba preparada.

No, lo de la encuesta fue con Poble Nou.

Sí, pero me imagino que preguntarían a la gente por la homosexualidad en general, ¿no?

Sí, sí y la respuesta fue totalmente positiva. Es lo que te estaba diciendo antes, que la sorpresa de TV3 fue que la gente lo aceptaba completamente, que les parecía muy bien el personaje y que adelante, que estaban encantados. Esa fue la sorpresa y para nosotros los guionista también porque pensábamos que podía...bueno, vete a saber. Habían hecho la encuesta sin avisarnos y, además, cuando la cosa ya estaba en marcha. De todas formas la encuesta yo la vi y era una encuesta muy positiva

Tanto Mariona como Inés, los personaje de *Nissaga* eran dos personajes jóvenes y universitarias, ¿por qué decidisteis abordar la orientación homosexual en estos personajes, con esta características?

Bueno, en realidad venía un poco dado por la serie. La serie era una serie de clases altas, la clase más baja que había era una clase media, pero en general los personajes eran de clases altas. Habíamos hecho series de clases trabajadoras y en este caso habíamos decidido hacerla de gente con poder, como el nombre *Nissaga de Poder*. Entonces los personajes estaban todos en ese entorno y, por tanto, era normal que los personajes lésbicos, pertenecían a esas familias de gente rica.

¿Por qué decidisteis que fueran jóvenes?

Así surgió la cosa y lo hicimos así y luego cuando volvimos a repetir, porque hubo también otra serie con tema lésbico, que se llamaba *Laberint d'ombres*, laberinto de sombras, que se hizo a continuación, ahí hicimos una pareja de mujeres de pongamos 50 años. Empezamos con jóvenes porque nos interesaba ver la evolución de ellas mismas, el descubrimiento de ellas mismas de lo que les estaba ocurriendo. Esto era, entre comillas, lo bonito era el ver quiénes era ellas mismas, poco a poco y que al final lo llevaban hasta el final.

El conflicto es la base de cualquier guión y más en una telenovela, ¿crees que el hecho de que fueran lesbianas era una buena fuente de conflictos para la serie? Sobre todo en el caso de la familia.

Sí, evidentemente, no evitamos que hubiera una cierta tensión en eso. De todas maneras no lo hicimos demasiado melodramático. Había en la novela aspectos muy melodramáticos y ese, aunque era conflictivo porque lo que interesa es que haya conflictos, fue más suave. No fue ni mucho menos lo más terrible que ocurría en la serie

Por los guiones que he leído, en el último capítulo de la serie, Mariona e Inés han decidido casarse en Holanda, ¿por qué decidisteis darle este final a la pareja?

Decidimos que ya cumplían su máximo deseo de normalidad. Como en aquel momento eso no era posible en España pues las mandamos a Holanda, donde sabíamos que sí era posible. Así se realizaban y así el final era de algún modo completamente feliz porque no ya únicamente tenían una relación sino que era una relación oficializada, aceptada por la sociedad en la cual podía aceptarlo y podían ser ya dos personas con los mismo derechos que cualquier matrimonio. Esto no se podía hacer en España, pues lo hicimos fuera.

¿Qué pasaba con estos personajes en *Nissaga, la herencia, la secuela*?

Fue una secuela en la que me equivoqué, yo creo que es una serie equivocada. Podía haber sido más larga y la cortamos porque el público se enfadó mucho porque matábamos a gente que quería mucho. Ahí este tema no salía, pero sí que salía otro que era también muy interesante. La serie no fue un éxito, insisto, y era una serie de una hora, eran formatos muy diferentes. Pero lo que allí pusimos fue un incesto, un incesto que terminaba bien. Eran dos hermanos, un hermano y una hermana, que no sabían que lo eran y que se enteraban, lo aceptaban y que terminaban juntos.

Los personajes lésbicos de *Laberint* tenían más edad que los anteriores vistos en otras series. Eso suponía un cambio en las relaciones familiares. Es decir, antes la gran salida del armario para los personajes era cuando se lo decían a sus padres, mientras que en el caso de Raquel Palou, la protagonista, tenía miedo de contárselo a su hija. Se ve el cambio de generación ya que mientras que el padre de Mariona reaccionaba bastante mal, la hija de Raquel lo asume con sorpresa pero de forma más positiva. ¿Queríais diferenciaros de lo que habíais contado en *Nissaga de poder*?

Exacto. Sí, sí. Era más abierta. En este caso no lo veía como un problema sino como un hecho. Recuerdo que le costaba a la pareja dar este paso, pero era obligado y lo hacían y sí, lo aceptaban.

También un cambio fundamental entre *Nissaga* y *Laberint* era que mientras que, como tú antes has comentado, Mariona e Inés eran personajes bastante secundarios aquí eran protagonistas.

Sí, señora, antes quería decirlo y me he olvidado de decirlo, sí.

Entonces, ¿por qué decidisteis dar este cambio, de secundarios a protagonistas? ¿Os había parecido que la acogida había sido buena y que se podía sacar más de este tema?

Sí, más allá de la condición sexual de los personajes, *Laberint d'ombres* no fue una buena serie. Fue una serie muy alargada y como era medio policíaca medio de misterio. Nos hicieron alargarla y cada vez que alargábamos teníamos que subir el rol de datos de barbaridad y había llegado a unos extremos tremendos.

¿Crees que había cambiado un poco el contexto en lo que se refiere a poder asimilar un personaje protagonista?

Sí, iba a decir que en la base de la novela va la cuestión de que la madre de la protagonista hubiese desaparecido de la vida de ella y que la hubiese abandonado. Esto era una cosa muy importante a nivel argumental y, que no os he contado, que había abandonado a su marido. Y había un misterio, que luego se desvelaba. Incluso parecía que era una posible culpable de asesinato. Estaba enfocado de manera distinta. Estaba

enfocado ya desde que estuviera unido el hecho de ser lesbiana y haber tomado una decisión en su vida cuando su hija era jovencita al corazón de la manzana, que estuviera muy relacionado con los problemas básicos de misterio, de crímenes, etc, que queríamos mostrar en esta novela.

Laberint fue una serie, como has comentado, con tramas muy truculentas.

Muy truculentas. Demasiado. Era una serie pensada para una temporada y tuvimos que continuar. Cuando nos hicieron alargarla, tienes que subir de datos, no puedes bajar o no puedes mantener. Entonces tienes que subir y subir y subir y nos pasamos.

¿Y crees que influyó la orientación sexual de los personajes a la hora de asignar tramas más truculentas o menos truculentas?

No, en la primera temporada sí, que era una cosa básica, muy importante, muy básica, muy relacionada con el misterio a descubrir a lo largo de la temporada. Luego ya, tuvieron conflictos, tuvieron problemas, hubo una separación entre ellas y luego volvieron a estar unidas, pero estuvieron ya metidas en la base argumental, en el problema o en el misterio básico de la continuación de la novela.

Había dos personajes que tengo noticia de que existen, pero no tengo muchos datos sobre ellos y no sé si te acordarás de ellos, eran los personajes de Trini y Rita, que creo que mantenían alguna relación, ya avanzada la serie con los personajes principales de Raquel e Isabel, pero no tengo muchos datos, no sé si me puedes dar algún dato.

¿Eran lésbicas también?

Sí. Serían personajes no sé si episódicos o muy secundarios y que de alguna manera se interponían en la relación entre Raquel e Isabel.

Pues mira, me suena y puede ser que esta interferencia fuera el motivo por el que probablemente se separaran, pero no recuerdo más.

Por último, si tuvieras que escribir de nuevo estos personajes ¿cambiaría algo? ¿qué es lo que cambiaría?

No lo sé, serían diferentes. Es que ahora ya claro, seguramente sería aún mucho menos conflictivo, seguramente lo trataría, o lo trataríamos, porque se hace en equipo, lo trataríamos con mucha más naturalidad, sin crear dramas, dando por supuesto que el público lo entiende lo acepta y lo tiene asimilado. Yo creo que iría más bien por aquí.